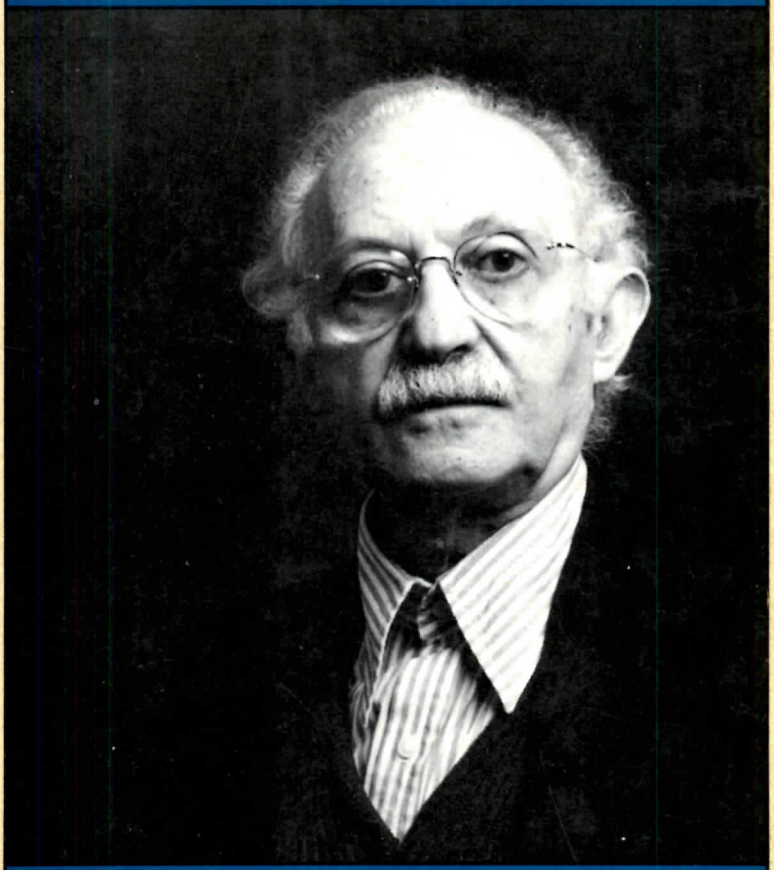
LEE STRASBERG



UM SONHO DE PAIXÃO

O desenvolvimento do *Método*

O MAIS BRILHANTE SEGUIDOR DE KONSTANTIN STANISLAVSKI

Lee Strasberg nasceu na Polônia em 1901 e cresceu nos confins do East Side de Nova York. Em 1923 iniciou seus estudos como ator no Teatro-Laboratório Americano, e em 1931, com Harold Clurman e Cheryl Crawford, fundou o *Group Theatre*. Dirigiu algumas das montagens mais famosas do *Group*, onde cuidava da formação dos atores. Strasberg tornou-se diretor artístico do *Actors Studio* em 1951 e continuou a dirigir espetáculos na Broadway e *off-Broadway*. Dava ainda aulas particulares de representação no Carnegie Hall e em suas próprias escolas, os Institutos de Teatro Lee Strasberg. Encerrou a carreira de ator com o papel de Hyman Roth no filme *O Poderoso Chefão, Parte II,* em 1974. Faleceu em 1982, deixando memória de uma carreira que será, para sempre, um dos esteios do teatro contemporâneo.

Mais um lançamento de categoria da
CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA

"O SER HUMANO QUE REPRESENTA É O SER HUMANO QUE VIVE"
— Lee Strasberg.

Um Sonho de Paixão, de há muito aguardado, é o trabalho definitivo sobre a arte de representar e o treinamento de atores, escrito por uma das maiores figuras do teatro do século XX, o falecido Lee Strasberg. Conhecido como o pai do *Método* — famoso sistema pelo qual boa parte dos atores norte-americanos aprendeu e pratica sua arte —, e como herdeiro artístico do grande ator e diretor russo, Konstantin Stanislavski, Strasberg ensinou gerações dos melhores atores e atrizes da América, citando-se entre eles John Garfield, Marlon Brando, Geraldine Page, Paul Newman, Eva Marie Saint, Lee J. Cobb, Marilyn Monroe, Jane Fonda, Steve McQueen, James Dean, Dustin Hoffman, Anne Bancroft, Al Pacino, Dennis Hopper e muitos outros. Muitas pessoas tentaram explicar o trabalho de Strasberg e o *Método* em numerosos ensaios e artigos, mas, em seu próprio livro, Strasberg fala por si mesmo pela primeira vez.

Um Sonho de Paixão é a jornada de descobertas que o levou ao *Método.* Começa a narração com suas experiências como ator principiante em Nova York, assistindo as performances de artistas como Eleonora Duse, Jacob Ben-Ami, Giovanni Grasso e Pauline Lord e sua percepção do grande desafio que todos os atores, até mesmo grandes artistas como os citados, têm que resolver: o de conseguir a continuidade da inspiração. Descreve o deslumbramento que experimentou quando assistiu as apresentações do Teatro de Arte

de Moscou, sob a direção de Stanislavski, e analisa com brilho e clareza como o grande mestre russo começou a solucionar esse antigo desafio. Strasberg descreve seus próprios estudos com um notável aluno do ilustre diretor, Richard Boleslavski, e demonstra como o sistema de Stanislavski foi adaptado e aplicado no trabalho com o lendário *Group Theatre* (do qual foi um dos fundadores) e, mais tarde, no *Actors Studio* (do qual foi diretor artístico) e em seus Institutos de Teatro.

O resultado da evolução desse processo do pensamento, pesquisas, aplicação e descobertas feito por Strasberg e por outros foi o *Método*, e ele nos explica o que esse termo tantas vezes mal compreendido significa, ou *não significa...* Fazendo análises penetrantes de performances dos grandes atores do nosso tempo, assim como as de alunos iniciando seus estudos na arte de representar, dando exemplos concretos de vários exercícios de treinamento e estabelecendo analogias profundas entre situações dramáticas da literatura e da vida diária, Strasberg pinta um retrato claro e elucidativo do *Método* em ação. Demonstra como o *Método* pode exercitar o ator a conseguir regularmente os resultados que deseja no palco e auxiliar a qualquer um que sinta dificuldades em expressar o que sente.

Um Sonho de Paixão é um trabalho de importância histórica que o ator, o não-ator, o pretendente a ator ou qualquer pessoa envolvida com o teatro não deve deixar de ler. Além disso, é um livro que todos os interessados em criatividade e na sua expressão artística descobrirão como luminoso referencial.

UM SONHO DE PAIXÃO

Lee Strasberg

UM SONHO DE PAIXÃO

O desenvolvimento do *Método*

Texto original editorado por Evangeline Morphos

Tradução de

Anna Zelma Campos

civilização brasileira

Título Original: A DREAM OF PASSION

Copyright © 1987 *by* DAVADA ENTERPRISES, LTD.

Copyright (da tradução) © 1990 *by*
EDITORA CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA S.A.

Desenho de capa: FELIPE TABORDA

Composição: ART LINE - Produções Gráficas Ltda.

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte deste livro pode ser reproduzida, seja de que maneira for, sem prévia permissão por escrito de LITTLE, BROWN & COMPANY, Boston, U.S.A., a ser necessariamente solicitada à concessionária brasileira.

ISBN: 85-200-0060-6

1990

EDITORA CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA S.A.
Av. Rio Branco, 99 - 20º andar Centro
20040 - Rio de Janeiro - RJ
Tel.: (021) 263-2082 - Telex (21) 33 798
Fax: (021) 263-6112

Impresso no Brasil
Printed in Brazil

Sumário

Prefácio..... 13
Introdução..... 21
O Início de Minha Viagem: a busca e a descoberta..... 25
Stanislavski e a busca de seu sistema..... 65
O *American Laboratory Teatre*..... 89
A Viagem Continua: I - Descobertas no *Group Theatre*..... *110*
A Viagem Continua: II - O *Actors Studio* e minha aulas..... 121
Os Frutos da Viagem: processos para o aprendizado do ator..... 154
O Método e os estilos não-realistas: Artaud, Grotowski e Brecht..... 209
Conclusão..... 235

Para Anna —

este livro, minha vida, meu amor

— Lee

Não seria estranho que este ator,
Se não vivesse uma ficção, um sonho de paixão,
Pudesse obrigar sua alma a servir-lhe apenas à vaidade?
Que essa atuação fizesse empalidecer seu rosto,
Surgirem lágrimas em seus olhos, dar-lhe aspecto perturbado,
Entrecortasse sua voz, e todo o exterior se adequasse
À sua fantasia? E tudo isso por nada?
Por Hécuba!

Shakespeare, HAMLET

Prefácio

Lee Strasberg sempre declarou que "a intenção deste livro sobre a arte de representar é servir ao público em geral. Não se trata de um livro didático. É a primeira tentativa de explicar o que é a arte de representar, o que significa o sistema de Stanislavski, o que é *o Método*." Durante todo o tempo em que o escrevia, Strasberg manteve-se inflexível quanto do propósito de escrever para uma platéia interessada em teatro, porém, mais importante ainda do que isso, para qualquer pessoa interessada em criatividade. De suas pesquisas sobre a natureza da criatividade no processo da representação teatral, procurou tirar conclusões sobre a natureza geral do processo criativo.

O título original de Lee Strasberg para este livro seria: *O que é a Representação: de Stanislavski ao Método.* Sua idéia era desenvolver e explorar alguns dos aspectos que já havia abordado num artigo de novecentas palavras, que escrevera para o verbete *Representação*, da Enciclopédia Britânica. (O artigo de Strasberg substituiu o que tinha sido escrito, muito tempo antes, pelo grande ator-diretor Konstantin Stanislavski). O texto de Strasberg para a Britânica termina com uma seção intitulada *A Natureza da Representação:*

"Mas a representação tem uma história de lutas, progresso e desenvolvimento. Representação... é a habilidade de reagir a estímulos imaginários, e seus elementos essenciais permanecem sendo os requisitos básicos enunciados por Talma, sensibilidade incomum e inteligência extraordinária, este último não significando o aprendizado em livros, mas a habilidade de compreender os processos da alma humana. As dúvidas essenciais a respeito da atuação — o ator "sente", ou apenas imita?, deve falar naturalmente ou retóricamente?, o que é natural?, etc. —, são tão antigas quanto a própria arte de representar, e não derivam do movimento realista, mas da natureza do processo da representação.

E é exatamente a "natureza do processo da representação" que Strasberg explora em seu livro. Esse processo, segundo ele, foi muito distorcido por duas razões. A primeira encontra-se na transitoriedade da natureza dessa forma artística; a segunda, na dificuldade da diferenciação entre as dificuldades dos atores e as de qualquer outro artista. Tomando emprestadas as palavras de Shakespeare, Strasberg descreveu a natureza ilusória do processo da representação, deste modo:

"... o verdadeiro mistério da arte de representar é que o ator precisa ser capaz de 'servindo apenas à ficção, a um sonho de paixão, obrigar sua alma a servir sua própria fantasia'. A exploração desse aspecto tornou-se a preocupação do ator pós-shakespeareano".

Strasberg dedicou uma vida inteira de trabalho à tentativa de descoberta do "mistério" do processo da atuação. E foi nas palavras de Hamlet que ele encontrou não apenas uma definição para a arte de representar — "um sonho de paixão" — como também o título definitivo de seu livro.

Lee Strasberg descreveu sua vida no teatro como uma "viagem", que começou sem ter um destino fixo. Iniciou-a com o propósito de elucidar o mistério do processo da representação e terminou-a com o desenvolvimento do *Método*. O livro traça sua viagem através da história teatral, faz observações a respeito de grandes perfórmances e narra suas próprias experiências e descobertas. Na verdade, foi uma aventura do espírito.

Como Strasberg desejou, *Um Sonho de Paixão* viria ser "a primeira descrição autêntica do *Método*. Descreve o modo pelo qual as idéias e procedimentos desenvolvidos por Stanislavski foram usados nas montagens do *Group Theatre*, e os resultados alcançados. Apresenta ainda, comportamentos e exercícios adicionais, descobertos para solucionar alguns dos problemas que Stanislavski não tinha sido capaz de resolver".

O processo de descoberta de Strasberg, levou-o, finalmente, a uma compreensão da natureza da criatividade. De sua percepção da "memoria emocional", como um ponto de partida para o processo criativo do ator, surgiu sua teoria de que a memória emocional é a origem da criação de qualquer trabalho de arte. Com essa visão, Strasberg coloca-se ao lado dos grandes românticos. Wordsworth descreveu a criação de um trabalho de arte (nesse caso, a poesia) em sua essência, como tendo base na memória emocional:

> "Tenho dito que a poesia é o transbordamento espontâneo de sentimentos poderosos; ela têm sua

origem na *emoção revivida em tranqüilidade*: a emoção é contemplada até que, como uma espécie de reação, a tranqüilidade vai desaparecendo gradativamente e ao mesmo tempo vai uma emoção semelhante àquela que antes era o objeto da contemplação e que passa a existir na mente. É assim que geralmente começa uma composição bem sucedida e é também assim que é levada adiante (*Ênfase de Strasberg*).

Strasberg entendeu também que o aspecto da criatividade interessaria não apenas ao leitor em geral, mas que ainda poderia ser usado como um conjunto de conhecimentos que só poderia enriquecer a vida de qualquer pessoa:

"O capítulo final sugere que as descobertas de Stanislavski e as do *Método*, na mesma medida em que são importantes para a criatividade do ator, são relevantes para o problema geral da criatividade, que é uma importante preocupação educacional nos dias de hoje."

Se Strasberg tivesse vivido um pouco mais, sem a menor dúvida teria expandido as páginas finais do livro.

Strasberg começou a redigi-lo na California, no verão de 1974. Por insistência de sua mulher, Anna, tinha começado a gravar a narração dos passos que o levaram ao desenvolvimento do seu *Método*. Ditou um primeiro rascunho relatando seu estudo. Daí o tom vivo, quase de conversa, do estilo literário de Strasberg. Muitas vezes, nas segundas-feiras que se seguiam às gravações dos domingos, ele fazia palestras sobre história do teatro para seus alunos do Instituto de Teatro Lee Strasberg. As gra-

vações dessas palestras revelam que os assuntos que ele acabara de explorar ainda estavam frescos em sua mente. Outras vezes, essas palestras foram usadas para esclarecer a si próprio aspectos que tinha acabado de examinar, e que se tornavam, desse modo, a base para algumas de suas revisões. Uma das palestras é uma análise brilhante do famoso ensaio de Diderot, do século XVIII, *O Paradoxo da Arte de Representar;* numa outra, ele demonstra alguns dos exercícios que aprendeu com seu professor de interpretação, Richard Boleslavski.

Quando Strasberg regressou a Nova York, continuou a trabalhar no seu manuscrito, rodeado por sua coleção particular de milhares de livros e documentos teatrais. Ampliou o capítulo sobre Boleslavski, usando o caderno de anotações que guardara da época em que estivera no *American Laboratory Theatre*; incluiu novas informações sobre o *Group Theatre*, usando suas próprias anotações de diretor; dedicou-se a Stanislavski com maiores detalhes; e acrescentou o capítulo sobre Brecht. A rica coleção pessoal de Strasberg de tratados sobre a arte de representar — vários trabalhos ainda não publicados ou cartas pessoais — enriqueceu sua obra. Escreveu também um capítulo ampliado sobre memória emocional, relacionando-a com a literatura e as artes visuais. Com a progressão do trabalho, Strasberg resolveu acrescentar capítulos analizando o trabalho de Grotowski e de Artaud.

O manuscrito do livro estava completo quando Strasberg morreu. Apenas a ordem dos capítulos e a inclusão das parte que ele ditara após o primeiro rascunho não tinha sido determinadas com exatidão.

Conheci Lee Strasberg no verão de 1981. Eu vinha de ser indicado diretor do Undergraduate Drama Department da Tisch School of the Arts, na Universidade de

Nova York. Esse departamento é filiado ao Instituto de Teatro Lee Strasberg, onde nossos alunos estudam interpretação. Durante o outono e o inverno de 1981, observei várias aulas de Strasberg, assisti a um sem-número de palestras que fez a seus alunos e conversei várias vezes com ele.

Depois de sua morte, organizei um tributo ao *Group Theatre* na Tisch School, com a duração de um ano. Foi nessa época que li pela primeira vez o rascunho deste livro. Bill Phillips, da editora Little, Brown me convidou a preparar os originais para a publicação. O pai de Phillips, o ator Wendell K. Phillips, estudara com Strasberg, que sentia uma gratidão muito especial pela confiança de Bill em seu livro e pelo apoio que lhe dera durante o tempo em que o escrevia. Bill foi ainda paciente e compreensivo depois da morte de Strasberg, ao respeitar a vontade de Anna Strasberg, que quis atrasar seu lançamento. Ele foi extremamente útil na orientação do desenvolvimento final do livro.

Como preparador do texto, senti que teria três atribuições: preservar estritamente a voz de Lee Strasberg e seus escritos; deixar mais clara a ordem do material e, ocasionalmente, esclarecer a estrutura de uma frase.

Usei o manuscrito original ditado como base para este livro, porque me pareceu que a melhor maneira de apresentá-lo, seria seguir seu estilo de conversa. (Muitas vezes ele usou *nós* ou *nosso* para descrever seu próprio trabalho ou descobertas, em respeito à natureza coletiva do trabalho teatral). Acrescentei-lhe parte do rascunho preparado por Little, Brown, que incluía maiores informações sobre o trabalho de Strasberg como diretor do *Group Theatre*, e um capítulo sobre Bertolt Brecht, que foram pontos muito importante para Lee Strasberg. Em sua declaração de propósitos original, ele falara sobre a necessidade de "ajudar a definir o estilo das montagens

do *Group Theatre*, como sendo diferente de alguma forma da idéia convencional de realismo, e mostrar como essa companhia contribuiu para o estilo de montagens no futuro — incluindo até uma influência no teatro de Brecht, a respeito do qual, material até agora inacessível, é revelado pela primeira vez.

Strasberg ditou, em separado, uma discussão sobre a relaçao da memória emocional com as outras artes, mas não a colocou no manuscrito. Citou novamente os exemplos de Wordsworth e Proust, que tinha usado em seu artigo para a Enciclopédia Britânica. Coloquei esse capítulo depois da discussão sobre memória emocional.

Strasberg tinha escrito que "não há necessidade de ilustrações. Mas se for julgado aconselhável, ilustrações interessantes de grandes atores... podem ser incluídas". Usei portanto, retratos e fatos memoráveis de alguns dos grandes atores sobre os quais ele fala no livro, assim como fotos do próprio Strasberg. Todo esse material foi recolhido de sua coleção particular.

Lee Strasberg dissera ser "psicologicamente incapaz" de escrever uma auto-biografia, e neste livro menciona incidentes de sua própria vida apenas quando estão relacionados com suas descobertas. O leitor pode achar de alguma utilidade um breve resumo de sua vida.

Strasberg nasceu em 1901 em Budzanov, na Polônia, veio para os Estados Unidos em 1909 e cresceu na zona imigrante do baixo East Side em Nova York. Nessa comunidade culturalmente rica foi onde descobriu o teatro. Em 1923, começou seus estudos de ator no *American Laboratory Theatre*, dirigido por Richard Boleslavski. Em 1931, juntamente com Harold Clurman e Cheryl Crawford, Strasberg fundou o *Group Theatre*. Sua meta era formar uma companhia de atores que montariam seus

próprios espetáculos, assim como desenvolveriam um contato sistemático com o treino do ator, baseados no trabalho de Stanislavski. Lee Strasberg não só dirigiu as primeiras peças do *Group Theatre*, como também ficou encarregado do treinamento dos atores. Foi quando começou a desenvolver seu sistema, conhecido como *o Método*. Strasberg deixou o *Group Theatre* em 1936, para continuar sua carreira de diretor independentemente. Quando se tornou Diretor Artístico do *Actors Studio*, em 1951, o trabalho de Strasberg já estava firmemente implantado como a influência dominante na vida teatral americana.

Continuou a dirigir tanto na Broadway, como *off-Broadway* e ministrava aulas particulares juntamente com seu trabalho no *Actors Studio*. Fundou também os Institutos de Teatro Lee Strasberg em Nova York e Los Angeles, que continuam seu trabalho até hoje. Em 1974, em *O Poderoso Chefão — parte II*, encerrou sua carreira de ator — desta vez, no cinema.

Lee Strasberg morreu de um ataque cardíaco em 17 de fevereiro de 1982 em Nova York, deixando um legado permanente para o teatro.

Evangeline Morphos
Nova York, Abril de 1987.

Introdução

Em janeiro de 1937, Walter Huston, personalidade popular e respeitada do teatro e do cinema, estrelou na Broadway uma produção de *Otelo*. Foi um fracasso. Como acontece às vezes com o teatro comercial, ninguém soube exatamente por quê. Alguns críticos disseram uma coisa, outros disseram o oposto. Alguns espectadores ficaram insatisfeitos com um aspecto, outros, com um aspecto completamente diferente. Os produtores ficaram desesperados, sem saber em quem botar a culpa.

Huston escreveu um artigo doce-amargo sobre essa experiência, que apareceu no número de março de 1937 da *Stage Magazine*. Intitulava-se: *Sucesso e Fracasso: Otelo senta-se na cama na manhã seguinte e fica sabendo de tudo*. Embora sua intenção fosse escrever um artigo humorístico sobre a apresentação de uma peça clássica no teatro comercial, ele tocara, sem perceber, num tópico bastante antigo que se relacionava com o problema artístico da profissão de ator. Afirmou que ficara particularmente excitado na noite de estréia "pelo estímulo de uma sólida pláteia de Nova York, que sempre traz uma grande dose de entusiasmo que se acrescenta à peça, se o ator conseguir absorvê-lo." Huston nunca se sentira melhor.

Apreciara seu próprio desempenho. Os atores tiveram a sensação de que a platéia estava apreciando; podiam sentir isso do palco; a sensação era a de que estavam com o público nas palmas das mãos. Tinham a certeza de que a montagem seria um sucesso. "Acreditávamos honestamente, tão profundamente quanto um homem é capaz, que havíamos apresentado um grande desempenho, um trabalho como nunca apresentáramos antes."

Quando Huston acordou na manhã seguinte, apesar da relutância que todo ator tem em ler as críticas, pegou primeiro o *Daily News*, porque conhecia o sistema que Burns Mantle usava de classificar os espetáculos com estrelinhas como notas e que poderia ser visto de um relance. A visão das míseras duas estrelas e meia, lhe deu um choque. Abriu então rapidamente o *New York Times*, procurando a opinião altamente abalisada de Brooks Atkinson, apenas para descobrir que não era mais favorável do que a de Mantle. O dia inteiro, Huston leu aflitamente as outras críticas, assim que apareciam. Mas os resultados eram sempre negativos. Huston descreve sua surpresa e confusão pela resposta da crítica:

> "Eu não conseguia acreditar. Depois de todos aqueles meses de trabalho, depois de todo aquele cuidado, depois de tudo o que havia sido dito, depois de centenas de mudanças e experiências — depois de termos debatido cuidadosamente cada detalhe, seria possível que tivéssemos produzido um espetáculo tão medíocre?
>
> O impacto de toda aquela crítica caíra sobre mim. Não adiantava eu querer me iludir, eu não conseguia escapar das palvras contra a minha interpretação. Tentei dizer a mim mesmo que o problema com os críticos era que eles não admitiam que eu, a quem

consideravam um ator despretensioso, se desse ares de grande importância. Recusei-me a enxergar qualquer verdade nas críticas adversas que lera e, ao invés disso, virei a coisa e a usei para criticar os críticos. Saberiam eles que eu tinha estudado o papel longamente, e que cuidara dele com maior cuidado do que jamais tivera com qualquer outro papel que já representara? Não poderiam aceitar a minha concepção em vez de ficarem determinando, do alto da sua ignorância, o que deveria ter sido feito? Mas então percebi que esse argumento não adiantaria nada. A única coisa que fiquei sabendo sobre minha interpretação, e custei a admitir isso, era que não os tinha tocado; que não os tinha envolvido e prendido seu interesse; que não os tinha divertido, não tinha feito soar seus sinos de aprovação. Ao contrário, ficaram tensos por mim. Mas então percebi que mesmo que eu tivesse conseguido estudar a fundo a Teoria de Einstein, de modo a que ela fizesse sentido para mim, isso não teria necessariamente agradado ao público. Isso foi duro de engolir."

A experiência de Huston não foi uma novidade. Com efeito, essas dúvidas — que ele colocava mais em termos pessoais do que teatrais — antecedem seu *Otelo* na Broadway em mais de 2.000 anos. São manifestações do problema essencial do ator. Para Huston, elas eram simples e diretas: como seria possível um ator sentir que tinha empreendido uma atuação verdadeira e dinâmica, somente para descobrir que os críticos estavam em completo desacordo com ele? Poderíamos reformular as perguntas desnorteadas de Huston, colocando-as na relação problemática entre o pensamento e o sentimento do ator e sua forma de expressão. Mas fica logo patente que eles nos le-

vam a um problema maior: como é que se constrói uma grande atuação?

Já tivemos momentos de grandes atuações de grandes atores, mas não se tem notícia em verdade, nem pelos próprios atores, nem por seus críticos, de como essa grandeza foi alcançada ou quais os procedimentos necessários para criá-la ou recriá-la. Antes das descobertas do grande diretor russo, Konstantin Stanislavski julgava-se que a atuação era produzida de duas maneiras: por inspiração, ou, então, pela capacidade de exteriorizar. Conhecemos agora uma terceira fonte.

Este livro é uma tentativa de juntar vários tipos de informação que expliquem essa terceira via de acesso, que é comumente chamada de *O Método. O Método,* na realidade, é uma continuação e uma adição ao sistema utilizado por Stanislavski na Rússia. Tentei reunir esse material na seqüência em que os experimentei ou descobri, de modo a que o leitor possa entender o desenvolvimento do *Método,* quando me tornei consciente das dificuldades que os atores experimentavam e de suas soluções. Olhando para o desdobramento de minha carreira — de espectador a ator, a diretor, a professor, a teórico — não consigo imaginar a minha vida como uma jornada previamente planejada, mas, antes, como uma viagem aberta e fortuita. E em vários aspectos, a descoberta do *Método* deve ser encarada da mesma maneira.

Essa viagem começa com a percepção que tive do problema central do ator: como é possível para ele *sentir de verdade,* e, ao mesmo tempo, ter completo domínio do que precisa fazer no palco? Stanislavski começou a tratar desse problema de um modo sistemático. Nosso próprio trabalho no *Group Theatre,* no *Actors Studio,* e nos Institutos de Teatro Lee Strasberg, nos proporcionou as respostas para uma segunda dificuldade: como pode o ator tornar expressivos no palco seus verdadeiros sentimentos?

O início de minha viagem: a busca e a descoberta

Nunca me ocorreu que iria passar minha vida no teatro. Quando eu estava crescendo no baixo East Side de Nova York, depois da virada do século, o teatro profissional parecia estrangeiro, distante, uma coisa feita por outras pessoas num outro lugar. Na idade em que jovens atores estão posando diante dos espelhos de seus quartos, fantasiando que estão recebendo aplausos exaltados de uma platéia imaginária, eu lia livros e sonhava com história antiga, com os berços guerreiros da civilização, com comandantes militares de nomes estranhíssimos. Se naquela época alguém tivesse dito a meus pais que eu me tornaria um diretor da Broadway, um ator de Hollywood, ou o diretor de escolas de representação conhecidas no mundo inteiro, eles teriam simplesmente sorrido e encolhido os ombros. Não havia qualquer indicação disso no meu comportamento, nenhum passado secreto, nenhum parente atingido pela febre do palco, nenhum estímulo fulgurante que levasse alguém... e muito menos a mim... a pensar que eu me envolveria com algumas das inovações mais importantes da arte de representar e com a profissão teatral. Mas o destino às vezes trabalha em direções me, sequer imaginadas por nós.

Se o ambiente da minha infância era destituído de encanto — até mesmo da espécie ficcionalizada que Hollywood gosta de retratar como característico do período anterior à primeira guerra mundial na faixa da pobreza —, o baixo East Side estava impregnado de entusiamo, com uma sede profunda e até mesmo obsessiva de conhecimento e de cultura. Meu cunhado, Max Lippa, era um caixeiro viajante que andava por todo o país comprando jóias velhas, das quais extraía o ouro. Mas a simples necessidade de ganhar a vida, não era suficiente para as pessoas daquela época. Por toda parte se via um forte incentivo cultural. Max tornou-se membro de um grupo chamado Progressive Dramatic Club.

Meu cunhado não representou muito, mas conseguiu tornar-se um brilhante artista de maquilagem. Eu observava com encanto suas criações de diferentes maquilagens com o auxílio de crepe e cola. Nunca descobri onde e como ele encontrara aquela habilidade extraordinária.

Todo os anos, além do trabalho normal no clube, ele participava da montagem de grande produção teatral — geralmente a comemoração de alguma efeméride judaica importante. O bloco central do espetáculo era um quadro histórico, no qual tomavam parte cerca de cento e cinqüenta atores amadores. Max criava a maquilagem para toda aquela gente. Foi ele o responsável pelo meu primeiro contato direto com o teatro.

O clube se preparava para produzir uma peça em iídiche, do autor austríaco Artur Schnitzler. A peça se chamava *Das Glick in Winkel*, cuja tradução literal é *Uma Esquina de Felicidade*. O clube precisava de um adolescente para representar o mais novo de dois irmãos. Max me recomendou. Como indicação do pouco com que eu me importava com o teatro naquela época, não me lembro nem do que a peça tratava, nem do nome do perso-

nagem que eu interpretava. Só me lembro do nome do meu irmão no palco, porque ainda consigo recriar a sensação deliciosa e estranha de ouvir minha primeira fala ecoando naquele auditório escuro: "O que Fritz pode fazer, eu também posso." Mesmo hoje, ainda me lembro do som da minha voz soando no pequeno teatro e o riso inesperado que ela provocou. Foi uma sensação agradável e emocionante, mas o teatro ainda não me tinha seduzido.

Mesmo assim, o destino não deixou de seguir o seu curso. Em 1915, o famoso ator iídiche Jacob Ben-Ami ia dirigir três peças em um ato, nessa língua, para o Neighborhood Playhouse, que já começava a ser encarado como um representante do teatro americano sério. Os atores da peça eram membros do Progressive Dramatic Club; como eu tinha trabalhado com eles antes e falava iídiche, fui convidado para trabalhar no espetáculo. Representava o papel de um jovem numa peça do grande escritor e autor teatral israelita, J. L. Peretz. Só agora estou familiarizado com a idéia básica do enredo, porque reli a peça muitos anos mais tarde. Mas também não me recordo de nada do que aconteceu no palco, nem me lembro dos ensaios. Curiosamente, nem mesmo guardei qualquer observação ou particularidade de Jacob Ben-Ami, cujo trabalho iria representar mais tarde um papel importante no desenvolvimento de minha consciência da arte de representar.

Minha terceira experiência no palco deixou lembrança mais duradoura para mim. Mais uma vez, não me lembro do nome da peça nem do que tratava, sei apenas que era uma peça alemã de Hermann Sudermann. Naquela época, o Progressive Dramatic Club tinha adquirido certo renome e distinção. Fazia representações especiais num teatro normal, uma vez por ano. Nessa ocasião, em espe-

cial, a produção iria se realizar no velho Teatro Liptzin, no Bowery, cujo nome era uma homenagem a uma famosa atriz iídiche.

A única coisa de que me lembro dos ensaios, é de que havia ensaios. Eu representava o jovem irmão de uma mulher que tinha um romance com um homem que não pertencia à sua classe social e, quando esse romance terminou, não queria mais saber dela. Os ensaios eram de natureza intelectual e analítica e os movimentos de cena eram apenas marcados. Não ensaiávamos com cenário montado. Não havia ensaio de guarda-roupa. A primeira vez que pisamos no palco com tudo pronto, foi no próprio dia da apresentação. Um momento em especial permanece vívido na minha memória, e é a cena que precedia o encontro romântico entre a mulher e seu amante. Talvez fosse melhor tê-lo esquecido.

Era o pôr-do-sol. O palco estava vazio e eu devia entrar para acender a luz que daria o clima para a cena romântica que viria a seguir. Eu me lembro claramente de tudo, como se estivesse acontecendo agora: eu caminhava para a mesa no centro do palco, encarava a platéia e pegava um fósforo para acender um lampião. Olhei para a mesa e subitamente surgiu diante de meus olhos, um lampião que eu nunca tinha visto antes. Era uma daquelas lamparinas antigas com uma espécie de chaminé. Eu não tinha a menor idéia de como se acendia uma coisa daquelas. Só havia uma abertura no alto da chaminé. Coloquei então ali a minha mão com o fósforo aceso... bom, não preciso dizer o que aconteceu. A chaminé agiu como um vácuo; o fogo se alastrou e quase explodiu a lamparina. Além desse momento, não tenho a menor idéia do que aconteceu realmente. Sentia-me como que suspenso no espaço. Não sentia o chão sob meus pés, mas diante de mim estavam milhares de olhos, olhos enormes,

pulsando em minha direção — era a espécie de coisa que se vê em pinturas surrealistas ou em pesadelos. Eles se moviam, ficavam maiores à medida em que vinham em minha direção, e então recuavam. Não via os rostos, somente aqueles olhos. Não me lembro de mais nada. Não me lembro nem de como saí do palco. Não consigo me recordar se depois daquela, havia ainda outra cena em que eu aparecesse. E, naturalmente, não me lembro mesmo de como a maldita lamparina foi finalmente acesa.

Se, naquela época, eu tivesse alguma expectativa séria de trabalhar no teatro, a experiência com a lamparina provavelmente a teria destruído. Tive sorte de que meu interesse pelo palco ainda não estivesse desenvolvido.

Lembro-me também de outra experiência no palco que aconteceu na escola que eu freqüentava. Essa escola ensinava iídiche e hebraico e assuntos relativos à cultura judaica. O diretor da escola era Joel Antin, que era também o mentor ideológico do Progressive Dramatic Club e uma verdadeira força na vida intelectual da comunidade israelita. Era um homem estranho, com ar de camponês e cujo rosto e corpo pareciam esculpidos em argila. Tinha estudado na Universidade de Columbia, onde se especializara em literatura dramática. Fez palestras para nós sobre a história do drama judeu, enfatizando suas raízes folclóricas, sua simplicidade e seu sentido de caracterização realista. Era como se uma daquelas estátuas egípcias em granito falasse com uma intensidade assombrosa, inalterada. A impressão que causava em nossas mentes jovens era muito poderosa.

A cada feriado, ele falava sobre a história e o significado daquele festival em particular. Em certas datas, principalmente no Purim e no Chanukah a escola apresentava pequenas peças históricas. Devo ter demonstrado alguma habilidade para a representação, porque fui

escolhido para representar o papel de Mordecai numa peça do Purim. No final da peça, um dos meus professores veio me cumprimentar pela minha atuação. Então, outro professor se chegou e começou a repreender o primeiro por estar me estimulando. Disse que não deveriam estar virando a minha cabeça com fábulas daquela espécie. "É uma grande tolice dar a um rapaz a idéia de que deveria se interessar pelo teatro", repetia, "Não é uma ambição séria que um jovem deva ter como ideal." Fiquei perplexo e espantado por alguém recriminar que eu fosse cumprimentado e ainda mais por pensar que eu pudesse me interessar seriamente em entrar para o teatro.

No entanto, sem nem mesmo perceber, já começava a sucumbir ao chamado do teatro. No início dos anos vinte eu era muito jovem. Mais do que qualquer outra coisa, procurava encontrar pessoas que compartilhassem os mesmos interesses. Em outras palavras, procurava companhia feminina. Alguns amigos meus, sabendo de minhas antigas experiências teatrais, (naturalmente não contara a eles o episódio dramático com a lamparina), disseram-me que estavam organizando um clube dramático na Sociedade Recreativa da rua Chrystie. As sociedades recreativas, naquela época, eram um fenômeno interessante. Ofereciam a muitos jovens a oportunidade de participar em eventos atléticos ou culturais, a que de outro modo não teriam acesso. Esse clube iria se chamar *Estudantes de Arte e Drama* ou, abreviado, sem nenhuma consciência dos acrônimos dos dias futuros da era de Franklin D. Roosevelt, ficou sendo S.A.D. (Students of Art and Drama). Naturalmente, a principal função do clube era mais social do que dramática, mas representava nosso desejo de estarmos ligados aos aspectos culturais de nossa comunidade e de participarmos de algumas atividades intelectuais. Como já disse antes, este era um dos fatores mais fortes de motivação da vida no East Side.

Philip Loeb, que na época era diretor de elenco do Theatre Guild, veio uma noite assistir uma das representações do estabelecimento recreativo para ver um amigo que representava um papel numa peça em um ato, na qual eu tomava parte.

Eu representava o papel de um menino cego. No final do espetáculo, quando Loeb foi à coxia falar com seu amigo, olhou para mim, examinou-me e disse calmamente: "Você está interessado em entrar para o teatro?" Respondi sinceramente que não. Ele não fez nenhum gesto, nem replicou. Disse apenas: "Bem, se estiver interessado, me procure". Esqueci imediatamente daquele encontro até que, alguns anos mais tarde, fui procurá-lo, mas esse é o começo de outra história.

Ainda não me via de modo algum como um participante ativo do teatro. Não possuia nenhuma habilidade especial da qual estivesse consciente. Trabalhava como encarregado de expedição de mercadorias e fazia também o papel de guarda-livros num pequeno negócio que vendia cabelo humano para grandes lojas como a Woolworth's e a Kresge's. Enquanto ainda não sabia o que o futuro me reservava, procurava algum tipo de atividade intelectual, talvez pudesse vir a ser professor de alguma coisa.

Continuava a freqüentar o teatro. Ocasionalmente ia ao Yiddish Theatre, mas seus espetáculos deixaram em mim apenas uma impressão muito leve. Lembro-me claramente, no entanto, de um ator de temperamento forte, David Kessler. Vi também Jacob P. Adler já no final de sua carreira. Era um magnífico... eu ia dizer ser humano, mais é muito difícil pensar nele como um ser humano. Pensa-se nele como um ator — como alguém de aparência grandiosa, incomum, leonina.

As verdadeiras lembranças de minhas idas ao teatro, começaram e continuaram com o teatro da Broadway e coin-

cidem com minha decisão de me tornar ator. A primeira peça da Broadway que eu vi foi numa vesperal do Dia de Ação de Graças. Era um espetáculo em que Walter Hampden representava o papel de Hamlet. Fui com um de meus melhores amigos, Ben Slutsky (nossa amizade datava de minha juventude e durou até os dias do *Group Theatre*, quando ele morreu). Naturalmente pedimos os ingressos mais baratos. Como a casa não estivesse lotada, nos deram lugares na platéia. A interpretação era impressionante: tradicional, mas mesmo assim, não era nada superficial. Esse, portanto, foi meu primeiro Hamlet.

Tive a sorte de começar a freqüentar o teatro da Broadway numa época ainda hoje considerada como a era de ouro da representação. Vi os trabalhos de Eleanora Duse, Giovanni Grasso, Laurette Taylor e outros grandes intérpretes. Não sei dizer como, mas já naquela época possuia observação e consciência da interpretação. Era capaz de dizer a diferença entre o que era verdadeiro e real e o que era apenas uma habilidade exterior. Em vista do fato de que me lembro tão pouco das peças nas quais participei, é engraçado que me lembre tão nitidamente de algumas interpretações que vi.

Um dos grandes problemas inerentes ao teatro é que o que é criado fica escrito na neve, e somente lembranças permanecem da experiência. Naqueles dias, lembro-me de ter visto com grande prazer e um pouco de nostalgia, a performance de Eva Le Gallienne em *Liliom*. Gostaria muito que me fosse possível ver de novo a jovem Eva Le Gallienne e a estranha qualidade etérea que ela possuía no palco.

Temos a tendência de acreditar que um ator representando personagens com incapacidade de expressar seus sentimentos seja um fenômeno moderno, mas era exatamente esse tipo de papéis que Eva costumava representar naquela época. Possivelmente representava de uma maneira menos

naturalista que os jovens atores de hoje. Mesmo assim, sua presença e atitudes eram a essência da poesia.

Uma das grandes atuações daquele momento e que faz parte das minhas experiências como freqüentador de teatro, foi a de Jeanne Eagles em *Chuva*. Por grande atuação me refiro àquelas que não apenas delineiem a forma e os traços gerais do personagem e dos acontecimentos, mas às que fazem com que a realidade, a experiência e a intensidade das emoções do personagem pareçam ter sido perfeitamente dissecadas por ele. Não é uma emoção mecanicamente reproduzida, mas algo que exista de verdade e esteja sendo criada pelo ator naquele momento particular e dividida conosco, o público.

Aquela atuação permaneceu tão viva na minha lembrança, que muitos anos mais tarde, quando me associei à saudosa Marilyn Monrose, *Chuva* seria a primeira montagem que planejávamos fazer depois que seu contrato com a Fox tivesse expirado. E realmente, não apenas planejamos, mas começamos a providenciar uma montagem para a televisão, com Marilyn. Infelizmente, e não por culpa nossa, isso nunca aconteceu.

Uma de minhas grandes tristezas é que o público nunca a tenha visto nessa, ou em outras peças em que tivemos a felicidade de vê-la no *Actors Studio* e em minhas aulas particulares. Tenho a sensação de que ela chegaria perto de criar tanto a simplicidade quanto a sensualidade e a estranha luta que Jeanne Eagles mostrava nesse papel. Quando outras atrizes tentaram fazê-lo (Tallulah Bankhead foi uma delas), sua tendência era somente captar a caracterização externa, a vulgaridade do papel. Parece que ninguém mais se lembra da chama interior, quase mística, que Jeanne Eagles insuflava na cena com o pastor. Parecia que ela tinha encontrado uma nova dimensão do seu ser e portanto, quando descobria com grande

choque e surpresa que ele se sentia atraído pelo que ela havia abandonado, a luxúria de seu corpo, seu sentido de perda e sua desilusão eram opressivos.(*)

A atriz Pauline Lord, que trabalhou em *Anna Christie*, de Eugene O'Neill e mais tarde na peça de Sidney Howard, *They Knew What They Wanted*, nos presenteou com interpretações que eu qualificaria de completas, unas, leves e reveladoras, embora em seus trabalhos posteriores apresentasse uma atuação mecânica, morta. Esperávamos, às vezes, durante toda uma representação, até que num determinado momento, um momento eletrizante, parecia que ela ligava um botão e a emoção resplandecia. Depois disso, a atuação continuava fácil, simples, natural, sem ser tocante e sem ser tocada. No desenrolar da carreira de Pauline Lord, ela começou a apresentar uma espécie de hesitação, parava e recomeçava durante uma representação. Quando a reencontrei, anos mais tarde, tive a sensação de que era uma pessoa esperando que algo acontecesse. Sua voz era rouca, seus olhos luminosos procurando alguma coisa que nunca encontraram. Quando sua interpretação era completa, era eletrizante. Quando não era, tornava-se vazia. Parecia natural, mas sem forma e, poderíamos mesmo dizer, sem vida.

Não tenho nenhuma lembrança do trabalho de Laurette Taylor na Broadway, embora com a certeza de que

---

(*)Às vezes fico muito aborrecido quando uma jovem atriz faz sua primeira aparição no palco e é comparada a uma "jovem Jeanne Eagles". Ou as pessoas que fazem tais afirmações nunca viram Jeanne Eagles, ou se esqueceram do que viram, porque nunca existiu essa coisa de "jovem Jeanne Eagles". Quando ela era jovem, ninguém sabia de sua existência. Só quando se tornou mais velha, é que se tornou a Jeanne Eagles da qual nos lembramos. E jogar esse manto imperial sobre os ombros de qualquer jovem atriz pode se tornar uma carga impossível dela suportar. Já vi muitas entregarem os pontos sob esse tipo de pressão.

devo tê-lo visto. Porém, anos mais tarde, quando eu estava em Chicago, me falaram de sua atuação em *The Glass Ménagerie*, de Tennessee Williams. Luther Adler tinha assistido e me afirmava que eu não poderia perdê-la. Tive a minha costumeira boa-sorte de assistir a que viria a ser sua última representação daquele papel. Foi uma grande atuação, mas a grandeza não poderia ser explicada por nada que a atriz tivesse feito. Muitas pessoas tentaram explicar com o quê se parecia a sua representação. Geralmente, acabavam por dizer mais ou menos o seguinte: "Bem, não foi nada que ela tivesse feito. Na verdade não foi por algo em particular em cena... Foi... simplesmente foi". Embora possa parecer curiosa, é uma boa descrição. O que aquelas pessoas estavam tentando expressar de alguma forma, era uma sensação de que o trabalho de Laurette Taylor tinha sido *uma experiência*, que ela era uma pessoa viva, *respirando no palco*, não *representando*. Alguns dos atores da peça me disseram que às vezes, nem eles sabiam exatamente o que ela diria a seguir. Se havia alguma coisa, era exatamente o fato de não ter havido *representação* o que a tornava grande.

Somente com Eleanora Duse é que eu havia experimentado antes alguma coisa semelhante àquela que o trabalho de Laurette Taylor despertava em mim. Mas a atuação de Duse possuía uma intenção e uma consciência diferentes. Sua aparição na Broadway foi um momento histórico para mim e para muitos outros. Baseado em experiências prévias, eu já tinha aprendido a reconhecer uma grande interpretação. Agora estava prestes a ver aquela que conseguiu ser a intérprete mais extraordinária do seu tempo.

O primeiro trabalho de Duse em Nova York foi *A Dama do Mar*, de Ibsen, no início dos anos vinte. *A Dama do Mar* foi apresentada na antiga e enorme sala da

Metropolitan Opera House. Sentei-me na platéia, no terço final das fileiras, mas a voz da Duse flutuava facilmente pela casa. Era um pouco aguda. Tendo tido dificuldades vocais na juventude, tinha-se treinado a usá-la de uma determinada maneira. O que havia de extraordinário é que aquela voz não parecia ser projetada em nossa direção; ao contrário, parecia simplesmente flutuar por sobre a platéia.

Esperei a noite inteira por um daqueles momentos — pelas grandes erupções temperamentais e intensas palpitações emocionais — que tinha aprendido a reconhecer como parte de uma grande interpretação. Mas não houve nenhuma naquela récita a *A Dama do Mar*. O que vi, foi uma coisa incomum: uma *presença*, a sensação de que alguma coisa estava acontecendo diante de meus olhos. Ligeira no seu desenrolar, mas congelada na minha consciência. Era como um sabor prolongado.

Quando me afastei do teatro, tive uma reação de certa forma confusa, uma sensação conflitante. Eu tinha visto certamente alguma coisa incomum, mas *onde estava* a representação que eu esperava? Onde estavam os momentos característicos de explosões emocionais? Naquela época eu não conhecia bem a peça, que estava sendo representada em italiano. Mas me lembro de ter achado, no momento em que a Duse implorava a seu marido que a deixasse partir com o estranho, e ele finalmente consentia, que um sorriso maravilhoso brilhava em seu rosto. A Duse tinha uma forma estranha de sorrir. O sorriso parecia vir de seus pés, tomar conta de seu corpo todo e finalmente chegar-lhe ao rosto e à boca e se assemelhar ao sol saindo de trás das nuvens. Quando ela sorriu, pensei comigo mesmo: "Aí está o tema da peça. Era isso mesmo o que ela queria o tempo todo. Não queria partir de verdade, só queria ter a liberdade de escolher". E en-

quanto continuava a pensar naquela cena, subitamente me ocorreu: "Que estou dizendo? Vi uma peça que não conheço, numa língua que não entendo, e a atriz me *disse* do que a peça tratava." A Duse demonstrou-me que a arte de representar não é constituída somente de explosões emocionais, ou mesmo da demonstração das profundezas da emoção. Nela, vi a cada passo a consciência da vida do personagem. Eleanora Duse possuía aquela extraordinária facilidade de com apenas sentar-se no palco, criar uma pessoa que pensava e sentia, sem aquela intensidade particular que geralmente caracteriza o comportamento emocional.

A peça seguinte na qual a vi representando, foi *Os Espectros*, do mesmo Henrik Ibsen. Ainda posso vê-la como a senhora Alving, sentada no sofá conversando com o pastor Manders. Tinha o queixo apoiado na mão, o que lhe dava aquele ar pensativo, que muitas vezes vemos em suas fotografias. Ali estava uma pessoa sentada, pensando, falando; mesmo que eu não pudesse acompanhar o texto da peça, sabia que as palavras vinham *de dentro dela.* A Duse sabia encontrar gestos que não eram simplesmente naturais, mas mais expressivos do que seria possível indicar de qualquer outra maneira. No primeiro ato, quando a senhora Alving olha para fora do palco, vê Oswald namorando Regina; repentinamente, o passado oculto aparece diante dela. Parecia que ondas tinham surgido no palco naquele momento e envolvido a Duse; ela levanta de repente os braços como se a parede estivesse caindo sobre si, mas logo em seguida suas mãos baixam sem esperanças, como se a parede fosse feita de teias de aranha que se agarravam a elas, envolvendo-as. Parecia estar lutando para se libertar.

Em seus gestos, a Duse não era apenas real, ela revelava também o tema de cada peça, de cada cena. De

todos os atores que conheci, a Duse foi a mais perceptiva quando tentava exprimir o tema da peça.(*) Muitas vezes, seus gestos eram de uma elevada expressividade. Outro ator muito bom, Michael Tchekhov, chamava-os de "gestos psicológicos". Para mim, a procura de um meio de se conseguir elevada expressividade continuava sendo um dos caminhos para o futuro do teatro.

Naquela época remota, encontrava-me também influenciado pelo grande ator-cantor Chaliapin. A primeira vez que o vi, foi numa vesperal de sábado, em 1923, na Metropolitan Opera House, numa montagem de *Boris Godunov*, de Mussorgsky. Meu lugar ficava na galeria mais alta do teatro, bem sobre o palco. Quase nem conseguia ver. Tinha que inclinar a cabeça para baixo e para o lado para ver o que acontecia. A voz de Chaliapin estava especialmente boa e flutuava com facilidade para o alto e passava pelo meu corpo. A ópera *Boris Godunov* ainda não era conhecida do público, e assim, quando o personagem vivido por Chaliapin recuava, afastando-se da presença invisível e tentando afastá-la do palco ao atirar sobre ela uma cadeira, várias pessoas da platéia se levantavam para ver quem tinha entrado no palco inesperadamente.

(*) Muitos anos depois de ter visto a Duse, Clifford Odets me levou para conhecer Charles Chaplin. Ele me pareceu a epítome do ator profissional. Era incapaz de fazer qualquer coisa apenas falando. Seus comentários eram sempre acompanhados por demonstrações que ele ilustrava com o corpo todo. Clifford tentou me envolver na conversa que estava mantendo com ele: "Lee, conte ao Chaplin suas lembranças da Duse". Isso foi o suficiente para disparar Chaplin. Durante a hora seguinte, demonstrou todos os estilos de representação, as diferenças existentes na maneira de representar entre japoneses e chineses, o jeito que os atores italianos possuíam de sempre atuar com um objeto de contra-regra. E terminou, fazendo uma imitação da Duse. Mas esse grande mímico não foi capaz de capturar o seu estilo, porque de fato não havia nada que ela fizesse *fora da cena ou do personagem*. Não possuía maneirismos próprios, portanto era impossível imitá-la. Ela era apenas um veículo para o tema da peça.

O que me impressionou mais, foi o fato dessa interpretação ter sido criada estritamente dentro de uma seqüência e um ritmo externos. Aprendi, então, que essa experiência emocional interior, que eu considerava evidência de grande interpretação, poderia ser criada com um comportamento que estivesse estritamente ligado por elementos de ritmo ou uma urdidura musical. Essa descoberta foi essencial para meu trabalho futuro.

Naquela época, eu tinha pouco conhecimento de ópera e de música em geral. Como conseqüência disso, concentrava-me nos estilos de representação. Tive a felicidade de assistir a última aparição de Frances Alda no palco e de ouvir Beniamino Gigli em *Fausto*.

Algum tempo mais tarde, fui com Clifford Odets ver Lotte Lehmann na ópera de Richard Strauss, *Der Rosenkavalier*. O fluxo daquela interpretação revolvia-se em torno do esboço que Lehmann tinha feito do Marechal. Conseguiu uma caracterização interiorizada, que eu acharia muito difícil de encontrar numa ópera. E Lotte Lehmann criou realidades psicológicas com aqueles elementos que só esperamos encontrar numa atuação de teatro. Gostamos muito de toda a representação. Tinham um Barão Ochs muito bom e uma cantora tcheca, Jarmila Novotna, com quem Clifford simpatizou-se logo. A regência de Fritz Reiner produziu um clima divinamente fluido e suave. Quando as valsas eram tocadas no terceiro ato, o teatro inteiro, incluindo os cadelabros, parecia dançar juntamente com a música. Clifford sentiu o mesmo entusiasmo que eu pelo *Rosenkavalier*. Estávamos numa noite fria de dezembro. Depois do espetáculo, fomos caminhando para o *Lindy's Restaurant*, que era um dos preferidos do pessoal de teatro naqueles tempos. Somente uma tristeza embaçava simultaneamente os nossos pensamentos: por que o teatro não podia ser tão exato quanto a ópera, onde cada detalhe é perfeito?

Uma das interpretações mais emocionantes de que me lembro, é a de Jacob Ben-Ami em *Sansão e Dalila.* Continua sendo, para mim, a maior interpretação moderna que já vivenciei e essa opinião não é somente minha. A definição "moderna", no caso, significa que a interpretação de Ben-Ami captava perfeitamente a característica ambivalência do homem moderno.

A peça em si, não é de primeira categoria. Conta a vida de um jovem autor teatral que escrevera um drama alegórico intitulado *Sansão e Dalila.* A protagonista da peça é a mulher do autor-diretor e está profundamente apaixonada por outro homem. Durante um ensaio da peça, o autor-diretor, que não está satisfeito como o ator vem interpretando o papel de Sansão, e ele mesmo resolve ler o papel. Fica emocionado com a paixão que sua mulher está pondo nas falas, até que a percebe, em verdade, representando para o amante, que é o protagonista da peça. Por um lado, fica emocionado com sua atuação e por outro, fica enlouquecido de ciúmes. Planeja então matar os amantes culpados, mas fraqueja diante da idéia de tirar uma vida e em vez disso, dá um tiro na própria cabeça, no final da peça.

O enredo da peça é simples, mas oferece oportunidades maravilhosas para o ator. Pauline Lord fazia sua primeira aparição na Broadway como a esposa e Edward G. Robinson fazia o papel principal masculino. Ben-Ami, como o autor teatral, foi especialmente habilidoso ao criar as explosões de emoção, assim como também foi muito feliz em revelar manifestações profundas, simples, mas ao mesmo tempo interiorizadas, silenciosas, de sentimento.

Numa cena do último ato de *Sansão e Dalila,* depois de caminhar por uma floresta, o autor retorna à casa, extremamente ansioso. Ben-Ami entrou no palco com um tremor que parecia percorrer seu corpo todo e, ao

mesmo tempo, conseguia demonstrar físicamente cansaço e fome. Apanhou um arenque na mesa, e ainda trago nitidamente na lembrança o apetite com que o devorava. A ferocidade de sua fome espelhava a intensidade de seu tormento. Nunca mais vi essa força e ferocidade, geradas no palco por Jacob Ben-Ami em *Sansão e Dalila* até que, muito mais tarde, assisti desempenhos do grande ator siciliano Giovanni Grasso.

Ben-Ami esteve magnífico no papel do escritor ciumento, porém, quando o vi na peça *Spiegelmensch*, de Franz Werfel, exteriorizava muito pouco da intensidade de que eu o sabia capaz. Representava o papel de um intelectual atormentado, um personagem bem semelhante ao que tinha feito em *Sansão e Dalila*. Deveria portanto, apresentar-se excelente nessa peça, mas sua atuação era meramente tépida. Eu sabia que alguma coisa estava errada. Nesse caso, sem perceber inteiramente, estava começando a divisar um problema básico: a inspiração. Mas isso foi muito anterior à minha tomada de consciência do fato, ou antes mesmo que tivesse conhecimento de como isso poderia ser resolvido.

Um momento por certo bem mais decisivo para a cristalização de meu pensamento sobre o assunto foi a interpretação de Ben-Ami numa peça de Philip Barry, *João Batista*. Tanto a peça, como a sua atuação foram mal recebidas pela crítica e pelo público. Quis ver a peça assim mesmo, por causa da minha admiração por Ben-Ami. A platéia estava repleta de atores, inclusive Katharine Cornell, esposa de Guthrie Mc Clintic, que havia dirigido a peça.

Infelizmente, tive que concordar com os críticos. A interpretação de Ben-Ami era estranhamente sem vida. Parecia que estava percorrendo passagens do enredo sem revelar aquela animação interior que era capaz de criar.

Mas o que me deixou mais atônito foi quando, no intervalo, na sala de espera, Katharine que se desmanchava em lágrimas, dizia a todos que a rodeavam, como ele estivera maravilhoso nos ensaios, e quanto lamentava que sua interpretação não estivesse à altura. Lembro-me de ter ficado aborrecido com o que me parecia uma bobagem: "Ele estava tão maravilhoso nos ensaios!" Já ouvi isso muitas vezes de atores. Agora já estou acostumado, mas naquela época tinha pouca paciência ou compreensão para esse tipo de comentário. Além do que, pensei, eu era um admirador devoto de Jacob Ben-Ami, e ninguém me poderia dizer, baseado na atuação que eu acabara de ver, como ele poderia estar bem naquela peça em particular.

A temporada terminaria no fim da semana. Um dia, eu passava perto daquele teatro para encontrar um amigo e tinha chegado cedo para o encontro. Como era hora do intervalo, os freqüentadores estavam do lado de fora, começando a entrar para o último ato. Em vez de esperar pelo meu amigo, resolvi entrar e ficar em pé, ao fim da platéia. Ainda peguei o último ato da peça, quando João é libertado da prisão.

Ben-Ami entrava no palco por um portão. A postura era a mesma que eu tinha visto antes, apoiando-se numa parede; mas, desta vez, havia alguma coisa diferente — uma vibração indefinível, interior, febril. Parecia cansado, mas ao mesmo tempo, animado. Um personagem pergunta a João por que ele não se retrata. Enquanto respondia, Ben-Ami reclinou-se como se estivesse ouvindo alguma coisa, exatamente como fizera da outra vez. Era um gesto puramente mecânico. Então, disse a sua fala: "Deus me diz." Na primeira vez que vi essa cena, pensei sardonicamente, "é, Deus diz a ele". Desta vez, quando lhe fizeram a pergunta, ele debruçou-se novamente para

ouvir. O gesto era o mesmo externamente, mas, desta vez, havia uma vida interior. Era uma espécie de comunicação cênica, que nós, no teatro, chamaríamos de inspiração. Não existia na primeira representação que eu vira e obviamente também não na récita que os críticos assistiram. Eu estava vendo agora um fato inefável. Fui forçado a concluir que Katharine Cornell poderia estar certa. Silenciosamente, naquele momento e dali em diante, desculpei-me por minha intransigência.

Essa experiência me deixou com algumas perguntas: O que aconteceu?; como isso foi possível?; como pode a interpretação de um ator mudar subitamente?; por que Ben-Ami não foi capaz de guardar essa inspiração para a matinê onde todos aqueles atores estavam ali para aplaudi-lo, esperando gostar de sua atuação? Qual tinha sido o problema, enfim?

Logo descobri que o problema que eu tinha visto na atuação de Ben-Ami, não se limitava a ele. Eu tinha ouvido falar de um ator que estava representando em Grand Street, chamado Giovanni Grasso. Na época, pensei ter descoberto um grande artista do qual ninguém ainda tinha ouvido falar. (Mais tarde descobri, naturalmente, que Stark Young e muitos outros críticos tinham escrito sobre ele). A primeira vez que vi Grasso, foi numa estupenda interpretação de Otelo. Seus movimentos lembravam os de um tigre. Enquanto ele observava Desdêmona, tentando descobrir algum sinal de sua traição, Grasso demonstrava um alcance emocional opressivo. Mais tarde descobri que o aspecto físico e o esboço de sua representação estavam calcados nos de um grande ator do século XIX, Tomaso Salvini. Mas a atuação de Grasso estava tão impregnada de paixão, de intensidade emocional e de força, que nunca poderia parecer uma imitação do comportamento de outra pessoa. Grasso criava a realidade

com tanta convicção física e emocional, que quase transcendia o que eu pensava sobre a arte de representar.

A interpretação de Grasso de uma cena de *La Morte Civile* tinha me impressionado como especialmente tocante. Representava um personagem que tinha acabado de fugir da prisão. O prisioneiro entra em cena cansado e faminto. Uma moça lhe traz comida e uma caneca de vinho. O personagem de Grasso parte o pão e começa a enfiá-lo na boca, quando olha para a moça (sei que é impossível de acreditar, mas foi o que vi) e se apaixona imediatamente por ela: amor à primeira vista. Tive que reconhecer que era uma grande interpretação, Grasso tinha conseguido criar a realização interior do personagem. Mas o fato de que me lembro mais intensamente, foi que, nesse exato momento, o pão ficava preso na sua garganta. Agora, com toda a honestidade, não tenho a menor base para afirmar se o pão tinha mesmo ficado preso ou se ele dera essa impressão com sua capacidade artística. A mesma ação aparecia no final da peça, quando o personagem que Grasso fazia resolve acabar com a própria vida tomando veneno, que guardava numa sacolinha presa ao seu pescoço. Ainda me lembro de que quando ele punha as pílulas na boca, dava a impressão de que o resíduo das mesmas permanecia em sua língua enquanto as engolia. Então, mudava de idéia e tentava desesperadamente arrancar o veneno da garganta. Ainda não sei até hoje se aquele efeito foi criado fisicamente pelas pílulas, ou se por sua atuação. Mas certamente, no resto da cena, ele só poderia confiar em suas habilidades interpretativas. Seus espasmos de morte eram tão reais, tão convincentes — seu rosto ficou completamente lívido, seu corpo todo entrava em convulsões. Mas esses efeitos não eram apenas físicos, havia uma vida emocional que parecia criá-los. Tive que me agarrar nos braços da poltrona para

não gritar por socorro. Parecia estar vendo um homem morrendo na minha frente. No final da peça, a cortina permaneceu fechada por um tempo maior que o normal. Quando finalmente abriu, os atores faziam seus agradecimentos; no meio deles estava Grasso, ainda pálido, ainda tremendo ligeiramente. A convicção física e a realidade emocional que tinha demonstrado foi extraordinária, aterrorizante e muito tocante.

Algumas noites depois, convidei uns amigos para assistir a perfórmance de Grasso comigo. Convidar é maneira de dizer, pois não podia comprar o ingresso deles, mal podia pagar o meu. Mas, de qualquer maneira, convidei-os para repartir comigo aquela experiência extraordinária. Achava que tinha descoberto Grasso e, portanto, sentia-me responsável por ele. Das pessoas que foram comigo, algumas se tornariam mais tarde membros do *Group Theatre*. Lembro-me de que Morris Carnovsky e Stella Adler faziam parte do grupo. Durante o desenvolvimento dos dois primeiros atos, afundei na minha poltrona esperando que ninguém prestasse atenção em mim, pois o grande ator estava em péssima noite. Obviamente Grasso percebia que a interpretação não estava se desenvolvendo do jeito que ele gostaria, mas isso evidentemente não o aborrecia. A única demonstração de que tinha consciência do fato era passar de vez em quando as mãos pelos cabelos esparsos, expressando um ligeiro descontentamento. Mas a atitude de Grasso parecia dizer: "Não sou responsável pela inspiração. Ela vem de cima e se hoje não quer vir, lamento, mas não posso fazer nada". Como ator profissional, Grasso estava preparado para esse tipo de problema. Mas, para mim, isso representava uma verdadeira calamidade, um abalo tanto para o meu ego como para minha reputação. Não existia uma maneira pela qual eu pudesse demonstrar a meus amigos o que ti-

nha visto antes. E como volta e meia, durante o espetáculo, eles se voltavam para mim, eu afundava cada vez mais em minha cadeira.

Meu embaraço durou até o fim do segundo ato, ou o início do terceiro, não me lembro bem. Num determinado momento da peça, existe uma confrontação entre o personagem de Grasso e sua esposa, que tinha se apaixonado por seu melhor amigo. A peça era em italiano e eu não prestava tanta atenção nela quanto prestava na representação propriamente dita. A mulher estava sentada na cama. Grasso às vezes tinha uma maneira estranha de contactar a atriz que fazia sua mulher. Punha a mão sobre sua cabeça e como que a levantava pelos cabelos. Não sei se isso fazia parte do temperamento de Grasso ou do siciliano em geral. Enquanto falava com ela, andava em sua direção, punha a mão nos cabelos dela e começava a levantá-la. Já vi várias atuações inspiradas, mas nunca tinha visto o momento da inspiração surgir tão rapidamente como aconteceu naquele momento. Ele a tocou e o toque pareceu criar um impulso. Repentinamente, o sangue aflorou no rosto de Grasso, seus olhos aumentaram. Aquilo não era representação, era real... o sangue era real, as veias se dilatando eram reais. Daquele momento em diante, seu rosto, seu corpo inteiro e toda a interpretação mudaram, sentei-me rígido na poltrona, desejando aplaudir. O grande ator tinha subitamente provado que era mesmo um grande ator!

Mas permanecia para mim o problema que já tinha percebido no desempenho de Ben-Ami: o que tinha acontecido? Como era possível que um homem que durante dois atos literalmente apenas caminhara pela peça, pudesse num momento criar vida? Ora, está claro que encontrara sua inspiração. Mas como Grasso tinha feito isso? Alguns atores são capazes de alcançar os níveis mais

elevados de criatividade, podemos chamar isso de inspiração, se quisermos. Mesmo assim, existem momentos em que ela os abandona; momentos em que não acontece; momentos em que não possuem a habilidade de fazer com que apareça.

A consciência e interesse cada vez mais crescentes desses problemas que descrevi, me instigaram a procurar as respostas. Minhas experiências pessoais como espectador e ator amador, coincidiram com o rápido desenvolvimento do teatro americano moderno. Os anos vinte viram a formação de várias organizações teatrais importantes: a *Provincetown Players*, que produziu as obras de Eugene O'Neill e o *Theatre Guild*, que ajudou a elevar o teatro americano ao nível do melhor teatro europeu. Comecei também a ler um grande número de material novo que descrevia os movimentos modernos que estavam acontecendo. Um novo mundo se abria para mim através da leitura de livros sobre o teatro.

O primeiro livro que li foi *Teatro de Hoje*, de Hiram Motherwell. Publicado em 1914, era um breve sumário do que estava acontecendo no mundo teatral. Focalizava principalmente a Europa, que foi a base do nosso próprio desenvolvimento. O teatro do século XX já estava sentindo os efeitos de dois cenógrafos visionários e um diretor. Esses novos nomes que já pareciam legendários naquela época, estavam incluídos no livro de Motherwell: Edward Gordon Craig, o inglês apocalíptico que iria revolucionar o desenho cênico do século XX, falava sobre inovação cênica e ilustrava conceitos pessoais com seus próprios esboços de grande imaginação; Adolphe Appia, uma figura misteriosa que revolucionou o conceito de iluminação teatral, ao considerar a luz como um ator adicional no palco; e Max Reinhardt, que tanto estava à vontade dirigindo uma pantomima dançada, quanto um es-

petáculo teatral de grande porte. Outros livros que devorei com o mesmo interesse foram os trabalhos de Huntly Carter — *The New Spirit in Drama and Art* e *The Theatre of Max Reinhardt* — e as obras de Sheldon Cheney. Mas acima de todos estava, para mim, o trabalho de Kenneth MacGowan e Robert Edmond Jones, que foram os fundadores do *Provincetown Players*. Descreviam o que tinham visto durante um ano de viagens pelo Continente num livro chamado *Continental Stagecraft*. Tudo isso desvendou um novo mundo diante de meus olhos.

Como nunca fiquei satisfeito com material de segunda mão, essas leituras me levaram às fontes originais.

Nesse aspecto, a maior influência que recebi foi através dos escritos do cenógrafo Edward Gordon Craig. Não seria exagero dizer que se tornaram o estímulo intelectual mais forte que me levou a devotar minha vida ao teatro. Tem havido muita confusão quanto ao significado do trabalho de Craig. Os cenários de Craig para o teatro tentavam captar a vida emocional da peça e expressar essa vida em formas abstratas. Muitas pessoas ainda acham que ele foi um visionário nada prático que colocava em palavras o que não conseguia realizar no palco. Além de fato de ter vindo de uma família teatral — era filho da famosa atriz inglesa Ellen Terry — Craig sempre esteve na periferia do teatro profissional. Tinha exigências impossíveis e inovativas, recusando-se a abandonar suas idéias. É interessante frisar as críticas do cenógrafo Lee Simonson ao trabalho de Craig. Simonson analizou os esboços de Craig e tentou demonstrar que eram completamente utópicos e que nunca poderiam existir num palco. O próprio Craig sempre disse que esses projetos eram imaginários e teóricos.

Várias pessoas de teatro já estavam começando a desejar realizações mais estéticas para o meio, mas bem

poucos sabiam como essas realizações poderiam tomar forma no palco. Era nessa área que as idéias de Craig tiveram mais significado. Foi Craig quem demonstrou através de seus desenhos e manifestos que intenções e idéias podem ser captadas em desenhos e formas. Para ele, tudo no teatro, iluminação, cenário, representação, tornam-se parte de uma unidade maior, que compreende a arte do teatro. Para Craig, o "desenho de cena" era "desenho de palco", alguma coisa na qual, dentro da qual e sobre a qual o ator representaria. Desenho de cena ou cenário não deve definir simplesmente o segundo plano de uma peça ou o período em que ela acontece. Pelo contrário, deve suprir as necessidades da ação da peça e deve ajudar a motivar e a tornar lógico o comportamento dos personagens.

Craig dirigiu-se também ao aspecto de representação. Seu conceito do ator foi muito mal compreendido na época e continua sendo até hoje. Escreveu em 1907 um ensaio intitulado *The Actor and the übermarionette* (O Ator e a Super-Marionete), no qual afirmava que o ator deve ter a mesma precisão de uma marionete. Este conceito foi considerado insultuoso e degradante para a arte do ator. Mesmo quando li o ensaio pela primeira vez, não tive essa impressão. Sua intenção não era que a Super-Marionete substituísse o ator. A idéia era lembrar-lhe que deveria possuir a precisão e a habilidade de uma marionete. Em outras palavras: representar deve ser uma arte. Sempre achei que Craig tinha razão. Já tinha vivenciado o controle que um grande artista era capaz de exercer sobre sua arte nos espetáculos de ópera por mim citados. As palavras de Craig exigindo responsabilidade, dextreza e excelência, foram uma influência decisiva em minhas pesquisas.

Sempre tive interesse pelas outras artes, mas os ensaios de Craig chamaram minha atanção para o fato de

que se pode aprender muito com os grandes pintores, como Giotto, Goya e Carpaccio, que apresentam grande importância para o teatro. O trabalho de Craig também fez com que eu encarasse a história teatral como uma experiência viva. Ele colecionava objetos teatrais que muitas pessoas chamariam de lembranças, mas que, para o teatro, têm um significado maior do que simples recordações, porque representam os fósseis da história, os meios pelos quais podemos reconstruir o teatro do passado.

O trabalho de Craig, abrindo meus olhos para o que o teatro deveria e poderia ser, definiu a minha decisão de pertencer ao teatro profissional. Quando li seus livros pela primeira vez, não passava de um jovem amador; quando terminei de lê-los, já tinha decidido que queria uma coisa diferente para a minha vida.

Continuava com a obsessão de descobrir tudo quanto podia sobre os problemas do ator. Mesmo nos dias de hoje, não existe uma história séria da arte de representar e assim, tive que fazer minhas pesquisas e descobrir o meu caminho praticamente sozinho. Comecei por ler biografias de atores. Os antigos, principalmente, narravam descrições interessantes de algumas interpretações, mas não apresentavam nenhuma elucidação sobre os processos usados pelos atores para conseguir essas interpretações.

Descobri que as publicações que traziam maiores informações, eram os comentários dos grandes críticos do passado. As descrições feitas por Leigh Hunt, William Hazlitt, Henry Morley, George Henry Lowes e George Bernard Shaw excitaram a minha imaginação. Eu quase podia ver os grandes atores: Edmund Kean, Madame Siddons, Salvini e Rachel.

Enquanto me aprofundava na arte de representar do século XIX, descobri que havia uma divergência central em termos da atuação. O ator deve experimentar a emo-

ção que está representando, ou apenas demonstrá-la sem senti-la? Os líderes desses debates eram Henry Irving (o primeiro ator inglês a ser condecorado com a ordem de cavaleiro) e Coquelin, o grande ator francês. Irving acreditava no valor da experiência e Coquelin no da demonstração. Esse debate levou William Archer a escrever um livro chamado *Máscaras ou Faces?* (*Masks or Faces?*), que veio a ser um levantamento de que os atores pensavam a respeito dessa dúvida.

Fiquei atônito quanto descobri que em pleno século XVIII, nas vésperas da Revolução Francesa, esse mesmo debate já ocorria na França entre duas grandes atrizes, Mlle. Dumesnil, que preconizava a experiência emocional e Le Clairon, a atriz favorita de Voltaire, defensora duma posição que poderíamos chamar de anti-experiência. Le Clairon afirmava que poderiam existir momentos em que Dumesnil estivesse inspirada, enquanto que, durante o resto da representação, sua atuação fosse apenas linear. Dizia ainda que o ator não deve deixar-se levar pela emoção e, sim, confiar nos artifícios externos que permanecem sólidos.

Com a continuação de minhas pesquisas sobre os problemas do ator, descobri que esse debate entre duas correntes básicas de representação, um exigindo a verdade da experiência e da expressão e a outra enfatizando a retórica e a natureza externa da arte de representar, já vinha desde a época de Shakespeare. Nós o descobrimos condensado em várias falas de Shakespeare, principalmente no conhecido discurso de Hamlet aos atores (III, ii):

> "Dizei o discurso, rogo-vos, da mesma forma que o enunciei a vós, levemente. Mas se o declamardes com afetação, *como muitos de nossos atores o fazem*, dei-

xarei com prazer que o pregoeiro da cidade diga as minhas linhas... Oh, ofende-me a alma ouvir um robusto cidadão de chinó esfarrapar uma paixão, torná-la em frangalhos, cuspi-la aos ouvidos dos maus espectadores, que em sua maioria só gostam de espetáculos imbecis e de barulheira. Eu mandaria chicotear tal pessoa por exagerar Termagant. É mais herodíaco que o próprio Herodes. Imploro que o eviteis... *Oh, vi representarem atores e os ouvi enaltecidos (para não falar profanamente),* que não possuindo a inflexão de cristãos, nem o desempenho de um cristão, de um pagão, ou de um homem qualquer, pavoneavam-se e urravam tanto, *que cheguei a pensar terem sido fabricados por algum artífice da Natureza que não os fizera muito bem, de tal forma abominável imitavam a humanidade".*

Deve-se ressaltar que enquanto Shakespeare expressa seus próprios ideais que defendem a verdade da emoção e da expressão, está consciente (como indiquei nas frases sublinhadas), de que existem atores que, embora não possuindo qualquer dos atributos que ele julga desejáveis, fazem assim mesmo grande sucesso e são aclamados pelo público. Ainda mais significativa é a sugestão existente em outra das falas de Hamlet, na qual ele encoraja o ator a dar um exemplo do seu ofício. Assim que o ator inicia a fala, ele se sente carregado pela emoção das palavras. Quando Hamlet fica sozinho, comenta (II, II):

"Não seria estranho que este ator,
Se não vivesse uma ficção, um sonho de paixão,

Pudesse obrigar sua alma a servir-lhe apenas à vaidade?
Que essa atuação fizesse empalidecer seu rosto
Surgirem lágrimas em seus olhos, dar-lhe aspecto perturbado,
Entrecortasse sua voz, e todo o exterior se adequasse
À sua fantasia? E tudo isso por nada?
Por Hécuba!

As emoções do ator também mexeram com Hamlet. Esse trecho é uma ilustração perfeita do poder que uma atuação inspirada possa ter tanto sobre o ator como sobre a platéia.

Molière refere-se também ao mesmo debate em sua peça *Improviso em Versailles*. Acentua os contrastes existentes entre métodos de interpretação mais orientados para a experiência, usados por sua própria companhia, e outros, apostos, mas nem porisso não tão bem sucedidos. As intenções óbvias de Molière muitas vezes se perdem nas montagens atuais, porque os atores franceses contemporâneos geralmente usam um tom de representação mais próximo do estilo outrora adotado por seus opositores teatrólogos, e dessa maneira embotam o impacto de sua sátira.

O aparecimento de David Garrick nos palcos ingleses, em 1741, significou uma nova compreensão da arte de atuar, não só na Inglaterra, mas em toda a Europa. Garrick, o primeiro grande ator naturalista, tornou-se um grande defensor da atuação emocional. O tratado de Luigi Riccoboni sobre a interpretação emocional versus declamação, publicada pela primeira vez na Itália em 1728, foi traduzido para o inglês na década de 40 do século XVI, porque refletia os sustentáculos intelectuais do estilo de representação de Garrick.

Alguns anos mais tarde, em 1747, apareceu um livro importante sobre a arte de representar: *Le Comédien*, de autoria do jornalista francês Ramon St. Albine. O livro trata das qualificações necessárias aos grandes intérpretes: compreensão (julgamento ou discernimento), sensibilidade (ou disposição para ser tocado pelas paixões), entusiasmo (força, espírito ou vivacidade) e uma presença interessante (embora o mérito do ator devesse ser avaliado acima dos encantos pessoais). A história desse livro foi bastante incomum. Em 1750, foi usado como base para outra obra, chamada *The Actor*, de John Hill, que em sua revisão de 1755 tornou-se: *The Actor, or a Treatise on the Art of Playing*, ao qual foi acrescentado o subtítulo *Observações Imparciais sobre o Desempenho, Maneiras, Perfeições e Defeitos do Sr. Garrick*. A reputação de Garrick expandiu-se tanto durante o século XVIII, que o livro foi traduzido para o francês em 1769 por Antonio Sticetti, quando recebeu o título de *Garrick ou les Acteurs Anglais*, parecendo que todos tinham se esquecido de que fora baseado num original francês. Por sua vez, a obra de Sticetti foi comparada a outro livro sobre interpretação, publicado em 1750 por Francesco Riccoboni, filho de Luigi.

Toda essa discussão em torno da natureza dos problemas dos atores durante o século XVIII, ofereceu o estímulo para o grande ensaio sobre a interpretação, *Paradoxe sur de Comédien* de Denis Diderot.

Diderot defende um paradoxo bem simples: para que o ator comova a platéia, não deve deixar-*se* comover. Portanto, esse ensaio parece concluir que uma atuação exteriorizada é preferível a uma emocional.

Quando de meu primeiro contato com o ensaio, ele não me causou maiores impressões. Aceitei o brilho da idéia, mas até isso me pareceu inútil diante da incorre-

ção de sua conclusão. Afinal de contas, eu mesmo tinha presenciado o efeito causado pela interpretação inspirada pela emoção nos trabalhos de Ben-Ami, Grasso e outros. O que me obrigou a reexaminar minha reação negativa, foi a atenção dada por Stanislavski e esse ensaio em sua autobiografia *Minha Vida na Arte*, publicada em 1924.(*) O que poderia Stanislavski ter encontrado num ensaio que parecia tão contraditório em relação à sua própria teoria e prática? Resolvi reestudar o ensaio de Diderot.

Diderot começara examinando um fenômeno muito simples e freqüente. Se a sensibilidade (emoção) é o requisito mais importante para o ator, por que, então, indivíduos tão dotados dessa capacidade, muitas vezes são incapazes de representar? Como acontece que pessoas menos sensíveis, tornem-se freqüentemente bons atores? Diderot argumentava que a atriz Le Clairon, quando surgiu, representava como um autômato e mais tarde teria grandes atuações. Diderot perguntava: "Ela adquiriu mais alma, mais sentimento com a idade? E como foi possível então, que, quando retornou aos palcos depois de uma ausência de dez anos, sua forma de representar fosse mais modesta? Teria perdido a alma, a sensibilidade, e emoção?" O que ela perdera, segundo a observação de Diderot, foi "a memória de seus métodos". Percebi nesse momento, que o que atraíra a atenção de Stanislavski para o ensaio de Diderot, fora sua procura de um método de criação.

Essa necessidade de um método para se chegar à criatividade, parecia sugerir uma resposta para o que eu estava procurando.

(*) A famosa autobiografia de Stanislavski foi publicada no Brasil em 1989, por esta mesma editora.

Estranhamente, Diderot dissera em outros ensaios e comentários anteriores que uma inspiração verdadeira era necessária. Disse ainda, numa carta escrita alguns anos antes de *Paradoxe*, "se você não sentir que está sozinho no palco, então o caso é sem esperanças... O ator que possui apenas razão e cálculo, é frígido. Aquele que só possui excitação e emocionalismo, é bobo. O que faz um ser humano ter qualidade suprema é uma espécie de equilíbrio entre o cálculo e a paixão. Um homem que demonstre mais do que sente, seja num palco ou na vida diária, atrai mais o ridículo que a simpatia."

A proposição básica de Diderot em *Paradoxe sur le Comédien* iniciava-se com o seguinte problema: se um ator vivenciasse uma emoção verdadeira na primeira apresentação de uma peça, na terceira já estaria gasto e frio como mármore. Não se trata de uma suposição teórica; esse é exatamente um dos problemas que os atores têm enfrentado desde tempos imemoriais. Para ilustrar a sua idéia, citava ainda "a atuação desigual dos atores que representam com a alma... A interpretação é alternamente forte e frágil, vibrante e fria, insípida e sublime; amanhã terão perdido o ponto que sobrepujaram hoje." Diderot acentuou que Dumesnil muitas vezes atravessava uma interpretação sem saber o que estava fazendo ou dizendo; mesmo assim, era capaz de alcançar um momento sublime de paixão.

Com autoridade, perguntava, "Um ator pode rir ou chorar a seu bel-prazer?" Se a resposta fosse não, então o ator deveria procurar um caminho diferente, um meio exterior ou mecânico de atingir esse resultado. Somente se fosse capaz de responder sim à pergunta de Diderot, um ator poderia questionar com legitimidade o paradoxo. No entanto, a emoção deveria surgir não simplesmente de um impulso do momento, mas através de um proce-

dimento mais controlado. E concluía dizendo que esse procedimento não poderia depender apenas de meios externos. Porém, em minha opinião, Diderot foi obrigado a chegar a essa conclusão, porque, na época em que escreveu, não existia um método verdadeiro da arte de representar.

Diderot foi mais adiante em sua idéia de que o uso de emoções verdadeiras no palco não seria possível. Narrou incidentes experimentados por atores, quando em meio da aparente vivência de emoções verdadeiras no palco, interrompiam-se para tomar conhecimento de objetos secundários que não faziam parte da ação da peça. Perguntava assim: " Como é possível que isso aconteça se o ator estiver verdadeiramente envolvido."

William Archer respondeu a isso um século mais tarde. Argumentou que esses sinais de concentração interrompida provavam exatamente o contrário. Acredita-se que, quando as faculdades de uma pessoa estão completamente absorvidas emocionalmente, ela precise esquecer-se de todo o resto. Mas o que acontece, ao contrário, é que quanto mais intensa for a experiência, mais provável será que o indivíduo execute "com meticulosidade mecânica os acontecimentos banais da existência diária." A intensidade da reação emocional não elimina a percepção das outras coisas que estejam acontecendo. No meio de uma crise violenta, a atenção de uma pessoa geralmente registra os menores detalhes relacionados ou não àquela crise.

O verdadeiro dilema para um ator, portanto, é como criar em cada representação, as mesmas experiências e comportamentos convincentes e ainda incluir o que Stanislavski chamou de "a ilusão da primeira vez". Diderot estava consciente de que o homem que a natureza escolhe como ator só pode atingir seu ponto mais alto quan-

do a fúria das paixões já foi subjugada, quando a cabeça já esteja fria e o coração sob controle. Isso coincide exatamente com a definição básica de François Joseph Talma da arte de representar, "um coração quente e uma cabeça fria", epigrama largamente aceito como fórmula correta para o talento do ator. Mas o problema central permanecia: como estimular o coração para que ele se aqueça? Shakespeare já expressara a dificuldade dessa empresa no desafio ao ator para "obrigar sua alma a servir à sua vaidade" Wordsworth descrevera essa mesma dificuldade (desta vez relacionada com a tarefa do poeta), em sua proclamação da verdadeira expressão do sentimento: "emoção revivida em tranqüilidade." A única área que parecia fugir à habilidade do ator em poder tratá-la tecnicamente, era a do sentimento, da emoção, já que ele teria que usar a voz, o corpo ou a memória emocional. (Stanislavski foi a primeira pessoa a tratar diretamente desse assunto). O brilho com que Diderot expusera a dificuldade do ator, explica a atenção dada ao ensaio, apesar da inadequação óbvia da solução apresentada. Sou inclinado a acreditar que Diderot reconhecia esse fato. Talvez tenha sido esta a razão de ele nunca tê-lo publicado. (O ensaio foi descoberto num arquivo russo e publicado em 1832.) A maneira pela qual seu argumento esgota-se no final parece-me sugerir a descrença do próprio Diderot no paradoxo lógico, porém inadequado. O problema que Diderot encontrara, era o mesmo que todos no teatro já tinham enfrentado. Já descrevi as experiências que desenvolveram minha consciência crescente, mas apesar de todas as leituras, de todas as observações pessoais de grandes atores que tive a felicidade de fazer, mais as minha leituras de psicologia, principalmente de Freud e dos behavioristas, não conseguia encontrar uma solução.

O passo decisivo em minha busca de uma solução do problema do ator, foi o surgimento do *Teatro de Arte de Moscou*, em 1923-24. Quando essa companhia chegou a Nova York, o teatro americano encontrava-se numa situação de destaque. As montagens físicas do *Teatro de Arte de Moscou*, não se assemelhavam em nenhum aspecto ao que, na época, víamos em nossos palcos nos trabalhos dos grandes cenógrafos, Robert Edmond Jones, Norman Bel Geddes, Lee Simonson e muitos outros. Os cenários e o guarda-roupa do *Teatro de Arte de Moscou* eram literalmente esfarrapados. Além disso, os cenários eram pobremente iluminados, a maquilagem era exagerada e muito evidente sob nossos modernos sistemas de iluminação. Muitas pessoas da platéia queixaram-se dessas deficiências.

O próprio Stanislavski teceu comentários, em cartas que escreveu na época, sobre as elaboradas técnicas de palco e sobre a extraordinária iluminação que não era de seu conhecimento na Rússia. Observou que as montagens extravagantes de David Belasco suscitariam a inveja do Teatro Maly, o principal teatro tradicional da Rússia. Encantou-se também com a presença de atores como David Warfield, John Barrymore e Laurette Taylor. Escreveu que não tinha visto ninguém na Rússia que se pudesse comparar ao jovem Joseph Schildkraut em *Peer Gynt*. Portanto, Stanislavski ficara surpreso com o sucesso extraordinário que o *Teatro de Arte de Moscou* fizera em Nova York. Julgou que o que impressionara as platéias, tivesse sido o enfoque dado pela atuação. Enquanto as montagens típicas americanas eram feitas em torno de um único astro, o *Teatro de Arte* apresentava três, quatro e muitas vezes mais atores de destaque na mesma produção.

No entanto, o que me impressionou foi uma coisa diferente. O que me surpreendeu completamente não foi

a interpretação dos grandes atores do *Teatro de Moscou* — já assistira a atuações de maiores dimensões, como nos casos de Chaliapin, Ben-Ami, Duse — mas o simples fato de que a atuação de cada um no palco, apresentava realidade e credibilidade iguais, apesar da diferença de projeção ou do tamanho do papel que o ator representasse. Maria Ouspenskaya, no *Jardim das Cerejeiras* e Leo Bulgakov, em *Os Subterrâneos*, eram verdadeiros, reais e plenos emocionalmente, mesmo em papéis pequenos. Apesar da natureza e da excelência dos conjuntos criados por outros teatros e outras montagens, esse equilíbrio criado entre todos os indivíduos no palco, foi e continua sendo a contribuição sem par do *Teatro de Arte de Moscou*.

Era óbvio que toda aquela verdade e realidade foram alcançadas por algum processo singular do qual, nós no teatro americano, tínhamos pouco conhecimento. Parecia claro para mim que o que estávamos vendo não era apenas uma grande atuação, mas alguma coisa que empreendera um caminho para a arte de representar, que poderia dar a resposta para os problemas dos quais eu já tinha consciência.

Quero dividir alguns dos detalhes de minhas impressões do *Teatro de Arte de Moscou*. A primeira peça que vi foi *Tsar Fyodor Ivanovitch*, com a qual a companhia iniciara sua carreira. Lembro-me da magnífica entrada de Stanislavski em cena, no papel do príncipe Ivan Shuiky: usava uma cota de malha e carregava uma grande espada de lâmina dupla. Não fiquei especialmente impressionado com a montagem física como um todo. O detalhes dos figurinos e do cenário pareciam mais arqueologicamente corretos do que realmente significativos. Com as idéias de Craig sobre cenários em minha mente, esperava alguma coisa bem diferente na contribuição dos elementos

visuais para uma montagem. Quando deixei o teatro, porém, levava comigo a imagem de Stanislavski parado no centro do palco, que ficou comigo até hoje.

Foi nas peças seguintes que comecei a perceber a genialidade da atuação da companhia. Tinham trazido para Nova York suas maiores realizações, entre as quais toda as peças de Tchekov, com a exceção de *A Gaivota* (que, por motivos que não fui capaz de descobrir, não tinham mantido no repertório).

As peças de Tchekov, como foram interpretadas pelo *Teatro de Arte de Moscou*, encontravam-se entre as mais completas demonstrações da expressão teatral. Isso não significa que as julgasse perfeitas, ou que concordasse com o modo com que foram interpretadas; mas duvido que aquela autenticidade minuciosamente revivida em cada detalhe, em cada momento no palco, com a atuação e a participação de cada membro do elenco, possa ser encontrada novamente — não porque não tenhamos os talentos, mas porque não possuímos os meios, nem as condições. Os espetáculos vinham sendo repetidos há anos e pareciam tão frescos como se estivesem sendo montados pela primeira vez.

Nas montagens que vimos na América, os espetáculos eram vivos, intensos, coloridos, e cada momento era preenchido com criações maravilhosas das vivências dos personagens. Não havia nada de patético, ou sentimental, nada que sugerisse que Stanislavski deformara as peças de Tchekov transformando-as em tragédias.(*) Ainda trago na lembrança a sua figura como o médico de *Tio Vânia*, pa-

(*) Só posso acreditar que aqueles que inventaram existir uma oposição entre Tchekov e Stanislavski, baseando-se na afirmativa de que este último suprimira o humor das obras de Tchekov, nunca tenham assistido as montagens do *Teatro de Arte de Moscou* daquela época. Ou talvez se tenham enganado com os comentários de Tchekov, calcados em sua sensibilidade, cuidado e preocupação com a receptividade do público às suas peças.

rado no centro do palco, os olhos levemente nublados pela bebida, música ao fundo: conseguia sugerir uma dança sem ao menos mover os pés. Em *O Jardim das Cerejeiras*, Leonidov entrava em cena como Lopakhin, robusto, plebeu, ligeiramente bêbado, para anunciar, com uma mistura de desafio, desculpa e triunfo, que era o novo proprietário. Olga Knipper (mulher de Tchekov), que representava o papel de Madame Ranevskaya, permanecia absolutamente parada, enquanto aguardava e recebia a notícia da venda, sem a menor sugestão de tragédia, mas capturando o ritmo interno da perda sem o menor esforço. O primeiro ato de *As Três Irmãs* era um redemoinho de alegria, encanto e esperança.

A montagem de *Os Subterrâneos*, de Górki, era encantadoramente teatral. Seus personagens não tinham a consciência da tragédia em que estavam envolvidos. Lembro-me da entrada de Alyoshka, quando dançava deliciosamente pela sala, com seu traje cor de rosa, era quase um número de *vaudeville*. Katchálov, como o Barão, fazia todo o esforço possível para manter a sua nobreza... embora sua barba estivesse manchada e não tivesse sido aparada, sua voz era educada e acariciante e usava as mãos como se elas ainda trouxessem a lembrança das luvas. Stanislavski, desta vez fazendo o papel de Satine, reclinado numa mesa no centro do palco, proferia discursos de propaganda com talento e convicção, não somente com a sinceridade que estávamos acostumados.

Acho que devo fazer uma citação sobre a atuação de Stanislavski. Alguns críticos têm desenvolvido teorias engenhosas afirmando que sua procura de um método de representação deva ter surgido de sua suposta falta de talento. Muitas vezes é comparado a Katchálov, que parecia sempre possuir uma característica de ator romanticamente natural no palco. Tive a felicidade de ver Sta-

nislavski e Katchálov representando os mesmos papéis: Gayev, o irmão de *O Jardim das Cerejeiras* e o Coronel Vershinin em *As Três Irmãs*. Nas duas peças, Katchálov parecia mais o ator do que a personagem. Stanislavski parecia sempre dissolver-se na personagem. Se isso representava uma diferença na maneira de se aproximar da personagem, ou se era simplesmente pelo fato de que Katchálov permanecia sendo sempre um astro no palco sem fazer qualquer esforço especial para que isso acontecesse, nunca vou saber.

Vimos pela primeira vez, no *Teatro de Arte de Moscou*, a possibilidade de que a grandeza pudesse ser dividida por talentos que não estivessem necessariamente no mesmo nível, ainda que pudessem demonstrar a mesma intensidade, realidade, crença e verdade. Essas experiências representaram um fator muito importante para o estímulo de um crescimento do teatro americano e foram diretamente responsáveis, não somente pelo meu próprio desenvolvimento, mas pela criação do *Group Theatre*, do *Eva Le Gallienne Civic Repertory Theatre*, pelos esforços contínuos por parte do *Theatre Guild* de criar uma companhia de repertório, sem possuir uma compreensão real do que uma companhia de repertório envolvia, e por muitas outras manifestações no teatro americano.

Em 1924, grandemente devido à visita do *Teatro de Arte de Moscou*, resolvi me tornar um ator profissional. Fui ignorante o bastante para ingressar numa escola de teatro convencional, a *Clare Tree Major School of the Theatre*, onde pratiquei dicção, voz, ballet e outros requisitos geralmente reconhecidos como necessários para o treino básico de um ator. No final do período, sentia a necessidade de alguma coisa além, mas não tinha a menor idéia de onde encontrá-la. Um aluno da mesma escola me disse que havia descoberto outra instituição pela

qual eu poderia me interessar. Infelizmente esqueci-me do nome desse aluno, mas foi ele quem me contou que dois atores do *Teatro de Arte de Moscou*, Richard Boleslavski e Maria Ouspenskaya, tinham resolvido permanecer nos Estados Unidos e organizar uma escola chamada *Laboratory Theatre*. Presumia-se que pretendiam criar um teatro na América, baseado nas técnicas de representação praticadas pelo *Teatro de Arte de Moscou*.

Antes de discutirmos o *Laboratory Theatre*, é importante que se compreenda em primeiro lugar, o trabalho de Konstantin Stanislavski para se conhecer como se desenvolveu sua visão do problema do ator.

Stanislavski e a busca de seu sistema

Os ensinamentos de Konstantin Stanislavski e seus discípulos mudaram não apenas a minha vida, mas todo o teatro do século XX. Assim como a nossa compreensão do comportamento humano e da física moderna ainda estão baseadas nas revelações de Freud e de Einstein, também o nosso conhecimento do ofício do ator está ligado às descobertas de Stanislavski feitas há cem anos. Possivelmente nenhum outro nome, além do de Shakespeare, é tantas vezes citado no teatro. Mesmo assim, Stanislavski e suas obras, continuam sendo o centro de uma discussão frenética e freqüentemente errônea sobre os problemas e o treinamento do ator. Como a Bíblia, os textos básicos de Stanislavsky podem ser citados para servir a qualquer fim.

Distintamente de Diderot, não se pode pensar em Stanislavski como um simples teórico do teatro. Todo o seu trabalho, todas as suas idéias, vieram de uma compreensão empírica e prática do teatro. Os problemas que Stanislavski divisou na criação de um personagem, surgiram de seus próprios, e dos de seus atores.

Para compreender Stanislavski, para apreciar suas respostas claras e engenhosas quanto ao dilema central da arte do ator, deve-se primeiro examinar cuidadosamente o desenvolvimento pessoal e profissional do próprio Stanislavski.

Mesmo em suas primeiras experiências como ator, Stanislavski estava consciente dos problemas da inspiração que eu já tinha observado nas interpretações de grandes atores. Uma dessas experiências foi descrita em detalhes em sua autobiografia, *Minha Vida na Arte*. Aos quatorze anos de idade, já representava num pequeno teatro construído por seu pai,na casa de campo da família em Lyubimovka. Ele revive suas sensações enquanto esperava o início da peça. Quando finalmente entrou no palco, seu coração disparou. Sentia que alguma coisa dentro dele o guiava, o inspirava e continuou assim durante toda a peça. As palavras e os gestos fluiam com uma rapidez espantosa. Sentiu faltar-lhe o fôlego, mal podia pronunciar as suas falas e confundiu os seus "nervos e ausência de limites... com a verdadeira inspiração". Estava totalmente convencido de que tinha a platéia nas mãos. Quando a peça terminou, ficou surpreso quando percebeu que os outros atores o evitavam. Sua apresentação tinha sido um fracasso, embora ele sentisse uma grande satisfação com o que fazia no palco.

A justeza de Stanislavski sobre o que tinha sentido, foi impressionantemente perceptiva. Entendeu que o que sente o espírito de um ator, quando se encontra num palco, nem sempre é uma indicação correta do que está fazendo, nem do efeito que está causando na platéia. Essa auto-consciência, juntamente com a habilidade para determinar a verdade da expressão, são requisitos fundamentais para a arte e o ofício do ator, desde que funcionem no momento exato em que esteja criando. O momento

da criação deve andar *pari passu* com o momento da avaliação. Este é um dos problemas mais difíceis que o ator tem que resolver. O que surpreende, é que Stanislavski, neste estágio tão inicial de sua arte, já começasse a perceber esse aspecto fundamental do problema do ator. Foi sua primeira grande descoberta. Gosto de enfatizar o uso que Stanislavski faz do termo *descoberta*, proque muitas das idéias sobre a arte de representar são baseadas em abstrações, em teorias. As deduções de Stanislavski partiram de uma análise das suas próprias experiências. A teoria e a prática são inseparáveis.

David Magarshack, que escreveu o que me parece ser a melhor biografia de Stanislavski, não acreditava que ele tivesse descoberto tudo isso em sua primeira aparição no Teatro Lyubimovka. Sugere que o que é contado por Stanislavski seja um sumário das impressões colecionadas durante todo aquele primeiro período de sua carreira de ator, conhecido como *Círculo Alexeyev de Atores Amadores*. Mas parece bastante claro que alguma coisa aconteceu naquele período definido. As descrições de Stanislavski, em *Minha Vida na Arte*, podem estar claramente baseadas em seus conhecimentos e consciência posteriores, mas a impressão daquela noite precisa, foi decisiva para a continuidade de sua busca.

Com o seguimento da carreira de ator e diretor amador, Stanislavski observava constantemente seu processo de criação. Começou a pedir que seus atores vivessem os personagens fora do palco. Mas os resultados nunca foram completamente satisfatórios. Stanislavski explicou esse problma da seguinte maneira: "O método de viver um papel na vida exige uma improvisação constante, enquanto que o problema técnico de decorar o papel torna impossível a ação improvisada." Esta é a parte central do paradoxo de Diderot. Stanislavski sabia empiricamente que

a tarefa mecânica de se lembrar dos diálogos retira a energia emocional da interpretação. A atenção é chamada para a lembrança do diálogo no momento em que se ouve as "deixas". Como resultado, a emoção não pode acertar o passo com as palavras. A percepção de Stanislavski dessa luta contínua, representou sua segunda grande descoberta sobre as dificuldades do ator, embora não tenha sido capaz de resolver este aspecto completamente.

Aos vinte e cinco anos de idade, Stanislavski fundou a *Sociedade de Arte e Literatura*, onde produziu e representou em várias peças. O maior projeto que empreendeu na temporada de 1895-96 foi a montagem de *Otelo*. Como diretor dedicava o mesmo cuidado e meticulosidade com que participava de outras produções. Chegou mesmo a viajar até Veneza para procurar inspiração para os cenários.

Durante todo o período dos ensaios, Stanislavski torturou-se mentalmente e ficou fisicamente exausto. Seu próprio trabalho como Otelo, foi um fracasso. (David Magarshack acredita que o que acontecia era que Stanislavski fosse simplesmente inadequado para os grandes personagens trágicos, faltando-lhe os requisitos físicos e emocionais necessários para esses desempenhos. Tendo visto as grandes interpretações de Stanislavski de 1923-24, e acreditando possuir alguma habilidade para reconhecer as possibilidades do talento de um ator, discordo totalmente desse julgamento).

Stanislavski acreditou que o seu fracasso como Otelo foi resultado de não ter sido capaz de encontrar a verdade do seu personagem. Ele conta, em *Minha Vida na Arte*, que o grande ator italiano Ernesto Rossi foi assistir uma de suas apresentações como Otelo, e no dia seguinte convidou Stanislavski a visitá-lo. Rossi acreditava que a elaborada re-criação de Veneza por Stanislavski, tinha

criado uma confusão. Disse ao colega russo que isso "é necessário para aqueles que não possuem talento, mas você não precisa disso". E Stanislavski descreve como a conversa continuou:

> "Deus lhe deu tudo para o palco, para Otelo, para todo o repertório de Shakespeare... O resultado está nas suas mãos. Você só precisa da arte"...
>
> "Mas onde, como e com quem devo aprender essa arte?", perguntei.
>
> "Ora! Se não existir nenhum grande mestre perto de você em quem confie, só posso recomendar-lhe um grande professor", respondeu o grande artista.
>
> "E quem é?", indaguei.
>
> "Você mesmo", encerrou ele com o gesto que tinha tornado familiar no papel de *Kean*.

Esse conselho deixou uma forte impressão em Stanislavski.

Em 1897, ele e Vladimir Nemirovitch-Dantchenko formaram o *Teatro de Arte de Moscou*. Tinham a intenção de executar uma forma de teatro nova, livre dos estereótipos e das convenções teatrais.

Nos primeiros anos do *Teatro de Arte de Moscou*, Stanislavski parecia mais preocupado com montagens detalhadas, do que com a investigação dos problemas do ator. Mesmo assim, na primeira produção da companhia, *A Gaivota*, Stanislavski estudou a lógica e o comportamento de cada personagem e sua relação sensorial com os objetos que o rodeavam. A montagem foi recebida com um sucesso estrondoso; Stanislavski tinha localizado a lógica da experiência e da motivação interior que moldam o comportamento externo e que é a origem do verdadeiro drama

Mas ele próprio não ficara completamente satisfeito. Encontrava dificuldades em descobrir o estilo adequado à montagem das peças de Máximo Górki, principalmente de *Os Subterrâneos* (1902), que viria a se tornar um dos pontos mais altos do *Teatro de Arte de Moscou*. Stanislavski não estava satisfeito com seu desempenho no papel de Satine. Começou a sentir que em vários momentos estava mais tentando criar efeitos originais para a platéia do que interpretando adequadamente as intenções do autor — achou que estava condescendendo com o Novo pela preocupação com o Novo.

Stanislavski ficou impressionado com as idéias de um jovem ator da companhia, Vsevolod Meyerhold, que, naquela época, já tinha abandonado a carreira de ator para se tornar um diretor. Meyerhold acreditava que tinha descoberto novos caminhos e métodos, os quais no entanto, estava impossibilitado de realizar porque precisaria de atores fortes. Stanislavski organizou então um estúdio para ele. Embora o estúdio não tenha ido muito adiante, a tentiva de um treinamento sistemático do ator, foi um reconhecimento de que o teatro existe antes de mais nada para o ator e que não pode existir sem ele. Para Stanislavski foi a percepção de que "eram necessários novos atores, atores de um novo feitio e que, ao mesmo tempo, tivesem uma nova técnica".

Para Stanislavski o ator, a alegria que sentia antes, quando criava um papel, tinha diminuído. De alguma maneira, quanto mais repetia seus personagens, mais se sentia mergulhado num estado de fossilização. Foi com esse estado de espírito, que passou o verão de 1906 na Finlândia. Costumava passar todas as manhãs num penhasco que tinha o mar à sua frente e examinava seu passado artístico. Foi ali que ele fez outra descoberta: percebeu que o conteúdo emocional despertado com a primeira apre-

sentação de um personagem era completamente diferente do conteúdo emocional que ele ia acrescentando ao papel com a passagem do tempo.

O papel de Dr. Stockmann, em *Um Inimigo do Povo*, de Ibsen, que representara com grande sucesso em 1900, possuía para ele uma importância especial. Alcançara o resultado com grande facilidade. Tinha-se sentido particularmente influenciado por suas implicações políticas e sociais. Outro aspecto da ação da peça tinha estimulado a sua aproximação com o personagem: o amor de Stockmann pela verdade. Solidarizava-se sinceramente com Stockmann, quanto mais solitário o personagem tornava-se a cada cena. Quando, no final da peça, Stanislavski como Stockmann ficava sozinho de todo, a fala "É mais forte aquele que permanece sozinho" parecia surgir espontaneamente de uma forma interior e não de qualquer intenção do ator. Stanislavski sentia-se mais à vontade no palco no papel de Stockmann, do que em qualquer dos outros personagens de seu repertório. Nesse papel ele se deixou guiar por suas intuições. Para ele, Stockmann não era um político, ou um orador das reuniões, ou um debatedor, mas sim um homem de ideais, um amigo verdadeiro de seu país e de sua gente. Dessa intuição tinha surgido a forma exterior do personagem. Quando Stanislavski começara a estudar o papel de Stockmann, sua única preocupação eram os cuidados e pensamentos do personagem e então, determinados elementos físicos vieram naturalmente — o corpo curvado para a frente, a maneira de olhar bem de perto os outros personagens que demonstrava tão eloqüentemente sua cegueira interior quanto às falhas humanas. Automaticamente começou a sentir o modo infantil de seus movimentos, o passo rápido; o jeito como esticava os dedos indicador e médio, como se quisesse empurrar seus pensamentos, sentimentos e palavras para dentro da alma do ouvinte.

Todas essas características vieram inconscientemente a Stanislavski, sem o menor esforço de sua parte. Mas, sentado naquele penhasco na Finlândia, vieram-lhe de repente ao espírito os sentimentos de Stockmann, de há muito mergulhado em sua própria alma. Entendeu que sua percepção do temperamento de Stockmann tinha sido colhida de memórias vividas. Ele tirara da lembrança a imagem de um de seus amigos, um homem honesto, cuja consciência não lhe permitiria fazer o que lhe era exigido pelos grandes deste mundo. "Durante a representação da peça no palco, essas memórias vivas me guiavam, e sempre, invariavelmente, me acordavam para um trabalho criativo". Percebeu que, com a repetição do personagem, tinha esquecido essas memórias, lembrando-se apenas das características exteriores da pessoa desse amigo. Começara então a repetir mecanicamente tais aspectos e os sinais físicos de uma emoção que, de fato, se tornara ausente. Em algumas cenas, tentou agir com mais calor e exaltação e, para demonstrar isso, executava movimentos rápidos, nervosos. Em outras, desejara parecer ingênuo e, para conseguir esse resultado, imitara mecanicamente olhares infantis e inocentes. Copiara a ingenuidade, *mas não era ingênuo.* Movia os pés com rapidez, *mas não experimentava qualquer pressa interior* que lhe tivesse causado esses passos curtos.

Essa percepção levou Stanislavski a examinar como tinha procedido nos estágios iniciais da criação de um papel. Releu as notas que tomara em seu diário artístico para lembrar-se das experiências que tinha vivenciado. Lembrou-se de que a maquilagem e todo o aspecto físico que empregara para criar o papel do General Krutitsky na peça de Ostrovsky, *Há suficiente estupidez em todo homem sensato,* tinham sido inspiradas na aparência de uma casa velha que observara numa determinada ocasião. Esta

va meio enviezada num velho pátio e parecia inchada com a idade; o musgo que crescera desregradamente, cobrindo suas laterais, dava a idéia de suíças num rosto. De dentro da casa saíam uns velhinhos uniformizados e carregando embaixo dos braços pilhas de papéis desnecessários, correndo para dentro e para fora initerruptamente. De alguma maneira misteriosa, isso o inspirara para a maquilagem do papel cômico de Krutitsky. O material empregado na imagem exterior tinha sido criado com base nas suas memórias, ainda que inconscientemente, assim como tinha acontecido com o papel de Stockmann. Mas, quando comparou essas anotações que fizera durante a parte inicial da criação com o que permanecera em sua alma enquanto representava, ficou surpreso ao perceber como suas interpretações tinham sido desfiguradas por maus hábitos teatrais e truques, pelo desejo de agradar ao público e por métodos incorretos. Tornou-se claro para ele que, ao ator, não bastava a maquilagem física, seria necessária também uma espécie de maquilagem espiritual antes de cada representação.

Foi nesse estado de espírito que Stanislavski, então com quarenta e três anos de idade, retornou a Moscou e empreendeu sua viagem em busca de solução para o problema que se tornara obsessivo para ele. Começou a observar-se cuidadosamente. Prestava atenção nos outros atores quando ensaiava novas cenas com eles. Tinha-se tornado consciente de que a criatividade no palco exigia antes de mais nada uma condição especial, que passou a chamar "estado de espírito criativo". É claro que ele, e outros atores antes dele, já tinham percebido isso intelectualmente, mas agora começava a entender através de sua própria experiência e, portanto, como ele mesmo declarou, "percebi pela primeira vez uma verdade já conhecida há muito tempo". No entanto, parecia que esse es-

tado de espírito criativo não poderia ser controlado pela vontade do ator. Era considerado inspiração, um presente dos deuses. Mesmo assim, Stanislavski se perguntou, "Não haverá algum meio técnico para se criar o estado de espírito criativo, de modo que a inspiração possa surgir quando se deseja?"(*)

Stanislavski procurava descobrir as condições que propiciassem a aparição da inspiração no espírito do ator, para aprender a recriá-las em cada representação. Era necessário que essa inspiração fosse convocada por meios criados pela vontade do ator.

Como primeiro passo para criar condições para que a inspiração ocorresse, Stanislavski começou a desenvolver técnicas de relaxamento em seu próprio trabalho de ator. Comparou seus sentimentos nesse novo estado de relaxamento, àqueles de um prisioneiro cujas cadeias, que tinham impedido seus movimentos durante anos, fossem finalmente removidas. Acreditava sinceramente que no relaxamento "encontrava-se todo o segredo, a totalidade da criação no palco... Todo o resto viria desse estado e da percepção da liberdade física."

Stanislavski ficou um pouco desconcertado quando descobriu que nem seus colegas atores, nem a platéia, perceberam as mudanças que ele acreditava estarem acontecendo em sua maneira de representar. Mas, assim mesmo, continuou na sua busca e em seus próprios exercícios, até que o hábito de um estado de espírito propiciador de livre criatividade física no palco tornou-se mais forte e como que uma segunda natureza. Stanislavski começou a compreender a função que o relaxamento desempenhava numa representação. Percebeu que se sentia

(*) Essa declaração não deve ser interpretada como se ele procurasse criar a inspiração por meios exteriores; isso seria impossível.

confortável no palco porque, ao centralizar sua atenção nas percepções e situações de seu corpo, afastava sua atenção do que estava acontecendo do outro lado dos refletores, além do buraco negro e terrível do arco do proscênio. Deixou de ter medo da platéia. Às vezes, chegava a esquecer-se de que estava no palco. Reparou que, nesses momentos, seu estado criativo era mais agradável ainda.

Uma segunda descoberta apareceu em seguida. Quando assitia à representação de um astro que visitava Moscou, sentiu na sua atuação a presença desse estado criativo; havia liberdade em seus músculos, ao mesmo tempo em que apresentava uma grande concentração geral. Toda a atenção do ator estava concentrada no palco. Stanislavski e a platéia inteira estavam atentos a cada detalhe do palco. Stanislavski entendeu que quanto mais atenção o ator dá à platéia, mais relaxada ela se sentirá, esperando ainda mais atenção. No entanto, como Stanislavski descobriu nessa interpretação, a concentração do ator puxa a concentração da platéia e, por sua vez, força o ator a se preocupar com o que está acontecendo no palco. Isso excita sua atenção, sua imaginação, seus processos de pensamento e sua emoção. Reparou que a concentração do ator aumentava não apenas sua visão e audição, mas todos os seus sentidos, tato, paladar, olfato e sensações motoras. Aquela noite lhe revelara a importância da concentração para o ator. Conseqüentemente, Stanislavski começou sistematicamente a desenvolver sua concentração com o auxílio de exercícios que criou para esse fim.

Ao continuar examinando o estado criativo do ator, notou o dilema de tentar criar uma emoção verdadeira cercado de imitações no palco — cenários, papelão, tinta, maquilagem, contra-regra, cálices, espadas e lanças de madeira. Parte do dilema do ator, portanto, é como

criar a verdade partindo de objetos imaginários. O ator está preocupado com a verdade de sua relação com o que está acontecendo no palco, com os objetos de cena, com o cenário, com os outros atores que contracenam com ele e ainda com seus pensamentos e emoções. Stanislavski desenvolveu então um mecanismo para ajudar o ator a aceitar a verdade dos elementos — o "*se* criativo". Segundo Stanislavsky, o ator sabe que os elementos de cena são falsos, mas diz a si mesmo: "*Se* fossem verdadeiros, eu faria isto e isto, eu me comportaria de tal maneira em relação a esse acontecimento..." No que me diz respeito, não acredito que esse mecanismo do "*se* criativo' funcione sempre; pelo contrário, muitas vezes leva o ator a imitar o que acha que faria. Mas o que me parece mais importante nessa imagem é o reconhecimento de Stanislavski da natureza dúplice da experiência do ator.

Muitas pessoas deduziram que a ênfase dada por Stanislavski à necessidade de o ator experimentar a verdade está calcada na crença de que o ator não tenha consciência da natureza imaginária da representação. Em outras palavras, o ator se esquece de que está representando. Obviamente, isso é impossível. Se o ator se esquecesse de que estava atuando, naturalmente esqueceria as deixas, o diálogo e toda a direção cênica. Stanislavski sentiu que o que importava era a verdade do ator; é o que o ator sente e experimenta *interiormente* que se expressa no que o personagem diz e em suas reações exteriores.

Como resultado dessa descoberta, Stanislavski conscientemente começou a dedicar toda a sua atenção aos sentimentos do personagem. Como diretor, começou a procurar o que não era visto, a paixão personificada que nascia naturalmente na alma do ator. Eliminou dos ensaios e estudo de pausas e fluxos, num esforço para que

o ator conseguisse conviver com a força de seu próprio temperamento e de sua própria paixão.

Foi nesse período que Stanislavski começou a botar em papel os primeiros elementos de seu "bê-á-bá da arte dramática", que viria a ser conhecido como "o sistema". Numa carta datada de 16 de novembro de 1910, endereçada a Nemirovitch-Dantchenko, mencionou a inveja profissional, a vaidade e a intolerância que sentira anteriormente, esperando que, numa idade mais madura, cedessem lugar à experiência e à sabedoria. Revelou a Dantchenko alguns dos princípios de seu sistema, advertindo que, antes de ser disseminado, ele deveria ser avaliado pelos ângulos literários, psicológico, social e existencial.

> "Somente depois que isso for feito, podemos dividí-lo, primeiro em unidades fisiológicas e, depois, em unidades psicológicas ou desejos. Já conheço alguns métodos práticos (porque é de minha intenção encontrar um meio de realizar cada teoria. Teoria sem realização não é o meu campo, e eu o abandono.) para auxiliar o ator em sua análise psicológica, fisiológica, existencial e até mesmo social, com o conseqüente julgamento da peça e do papel. Mas a análise literária é com você, e deve fazê-la não apenas como escritor e crítico, mas também como um homem prático. Queremos uma teoria que esteja apoiada por um método prático e cuidadosamente testado.
>
> Tudo o que sei até agora é que, antes de botar em prática o meu sistema, precisamos: a) induzir o processo volitivo; b) induzir o processo de pesquisa — através de uma conversa literária (o que deve ser feito por você), porque eu sei como sustentar e desenvolver o processo da pesquisa; c) sei como indu-

zir o processo emocional; d) ainda não sei exatamente como auxiliar o processo de incorporação, mas estou explorando o terreno e parece que já estou quase descobrindo; e) que os processos de síntese e influência estejam claros.

É o problema meu descobrir um meio prático de excitar a imaginação do ator em todos esses processos. Esse aspecto está muito pouco desenvolvido em psicologia, principalmente a imaginação criativa dos atores e artistas. Quanto ao resto, acredito estar tudo não somente desenvolvido, como checado. Espero que concorde comigo em todos os aspectos. A maior parte do que foi dito a você por terceiros, foi ditado pelas razões deles, mas me parece que não atingiu seus sentidos. E é aí que reside a maior dificuldade. Não é difícil entender e lembrar-se. O difícil é sentir e acreditar."

O verdadeiro desenvolvimento de seu sistema foi enormemente ajudado por Leopold Sulerzhitsky, que veio a tornar-se assistente de Stanislavski, que o escolheu para aplicar o seu método numa das escolas dramáticas particulares de Moscou. A experiência foi tão bem sucedida, que vários dos alunos de Sulerzhitsky entraram para o *Teatro de Arte de Moscou* e tornaram-se o núcleo do *Segundo Estúdio.*

Logo após a formação do estúdio, Nemirovitch-Dantchenko anunciou a toda a companhia do *Teatro de Arte de Moscou*, que o novo sistema de trabalho de Stanislavski deveria ser estudado pelos atores e aceito pelo teatro. Os atores rebelaram-se contra essa sugestão e o próprio Stanislavski foi obrigado a concordar que eles tinham razão. Nem ele mesmo se julgava preparado para imple-

mentar esse programa. Tendo mudado a maneira habitual de trabalhar para perseguir uma experiência, sua própria atuação tornara-se menos efetiva e até mesmo o público percebia isso. Stanislavski percebia não ter ainda encontrado os instrumentos necessários para construir um caminho, não para o espírito, mas para o coração do ator. No entanto, continuava com suas experiências.

Alguns anos mais tarde, numa montagem de estúdio da obra de Dickens, *O Grilo na Lareira* (*The Cricket on the Hearth*), vários jovens atores que tinham tomado parte nas experiências de Stanislavski participaram desse trabalho, entre eles, Michael Tchekov e Eugene Vakhtangov. E, pela primeira vez, Stanislavski foi capaz de ouvir aquelas notas profundas e sinceras do sentimento superconsciente que tanto ansiava escutar. Os atores antigos do *Teatro de Arte de Moscou* começaram então a prestar maior atenção aos pronunciamentos de Stanislavski sobre o novo método de representação. Suas idéias começaram a amadurecer e tornaram-se mais precisamente anunciadas e definidas.

Em 1920, depois da Revolução, quando o mundo do teatro foi nacionalizado, Stanislavski foi convidado a apresentar e demonstrar suas idéias, em uma série de palestras, aos atores e cantores do *Teatro de Ópera de Moscou.* É desse período que possuímos a primeira apresentação coerente do sistema de Stanislavski. Em anotações dessas palestras, feitas por um dos participantes, encontramos os primeiros exemplos e descrições precisos do trabalho de Stanislavski, de uma maneira simples e clara. Nessas palestras, Stanislavsky delineou os processos de concentração, relaxamento e memória emocional.

Ao descrever os aspectos mais elementares da natureza do trabalho criativo do ator, Stanislavski enfatizava a necessidade básica da concentração no palco. Dizia ser

impossível para o ator concentrar-se, sem que antes tivesse praticado exercícios com objetos imaginários. Objetos imaginários são exatamente isso — objetos com os quais os seres humanos lidam literalmente na vida e que o ator tem que aprender a recriar sem a sua presença real. Antes de um ator começar a trabalhar na peça com os objetos visuais ou vivos, deve empregar algum tempo exercitando-se na "atenção concentrada com objetos imaginários"; o ator deve observar cada ação física e cada sensação associada a esse objeto. Stanislavski frisava que para o ator, "conhecer" significa apenas ser capaz de "fazer", e que uma pessoa é capaz de fazer uma coisa apenas se puder controlar a sua vontade, imaginação, atenção e energia. Insistia em que isso não significa apenas parte do treinamento do ator, mas o verdadeiro trabalho que esse ator deve ter em relação a um papel.

É de Stanislavski a seguinte descrição de como a concentração deve trabalhar:

> "Segundo o enredo da peça, você vai ter que matar seu rival. Seu pensamento, dividido entre a arma e a ação, não irá permitir que fabrique fora de seu corpo e energia essa unidade de ação que deve ter para a platéia o aspecto da verdade; em outras palavras deve só se dedicar a esse pensamento e ao que quer ou não quer, etc., pois de outra maneira não vai conseguir realizar no palco o que todo ator deseja: comunicar ao público as suas emoções. O único pensamento, o primeiro que deve entrar no círculo de sua concentração, é a faca. Concentre-se na ação física, isto é, quando estiver trabalhando em cena com o objeto real, *examine a faça*; olhe para ela com atenção, experimente seu fio com o dedo, perceba

se ela é fácil de manejar. Transfira-a mentalmente para o coração ou para o peito de seu rival; se estiver representando um vilão, tente avaliar a força do golpe que vai ser necessário para enfiar o punhal nas costas do rival. Tente pensar se vai ser capaz de desferir o golpe com essa faca, se a lâmina não deveria ter sido um pouco mais forte ou se vai resistir ao golpe sem se partir. Todos os seus pensamentos estarão concentrados em um assunto somente: *a faca, a arma.*

Quando já dedicou todo o seu poder de pensamento à faca, pode começar a aumentar o círculo de concentração de seu pensamento. Não tente modificar nada em seu estado mental, mas transfira o pensamento da faca para o objeto da ação, neste caso, *para o seu rival.* Agora, seu pensamento vai se defrontar com a lembrança de sua primeira suspeita, quando aquele, que agora representa um inimigo, ainda era considerado um amigo. Não mude o círculo. Amplie-o. Deixe que seus pensamentos penetrem com profundidade em suas lembranças. Não procure porém cores sombrias, só porque representa um assassino que quer matar um inimigo. Permita que sua memória, seus pensamentos, pintem para você o quadro de sua antiga amizade com o rival, transporte-se em sua imaginação aos dias de sua infância, quando se iniciou a amizade entre vocês, pinte para você mesmo os rostos adorados da sua mãe e da mãe dele, e assim por diante. Você se concentrou com toda a atenção nas suas memórias, esqueceu-se completamente da faca, que ainda está em suas mãos; subitamente corta-se com ela e todos aqueles pensamentos lindos, fortificados pela brilhante pintura de seu passado, se desvanecem. Sua atenção volta mais

uma vez para a faca. E toda uma gama de novos sentimentos surge agora ante as lembranças da traição de seu rival, de sua falsidade, de suas mentiras, começando a atormentá-lo".

Stanislavski sugeria que só agindo assim, o ator vai vencer a preocupação mais comum de todas: o medo do palco. Se o ator estiver completamente concentrado em seus objetivos, físicos ou não, e estiver completamente absorvido nos vários problemas que são apresentados a ele pelo seu papel ou por seu diretor, simplesmente não vai ter tempo para se preocupar sobre se vai ser capaz de executar a sua parte, ou o que a platéia vai pensar dele, ou como é terrível a sensação de caminhar num palco onde todos podem vê-lo e criticá-lo.

Stanislavski repetia outro de seus princípios do que viria a tornar-se o seu sistema: relaxamento. Aquela qualidade única que todos os grandes atores possuíam, e ele tinha tido o privilégio de ver e observar, era a sua estraordinária liberdade de movimento, sua habilidade de controlar seus corpos com uma simplicidade e uma flexibilidade surpreendentes. Pareciam quase não estar representando diante de uma platéia, mas vivendo em seu próprio ambiente sem perceber qualquer coisa que não estivesse relacionada com sua ação física imediata, ou com as pessoas com as quais contracenavam nas peças. Stanislavski descrevia esse relaxamento da seguinte maneira:

"Movimentem-se no palco absolutamente livres e inalterados, isto é executam seus movimentos sem tensão, que é a primeira coisa que um pretendente a ator tem que dominar. Tendo concentrado seus pensamentos num problema definido e sua atenção num

grupo também definido de músculos, devem adquirir a habilidade de mover-se de tal maneira, como se toda a sua energia estivesse concentrada nesses músculos".

Muitas pessoas que sofrem de tensão física, mental ou emocional, não imaginam até que ponto podem aprender a lidar com essas tensões e controlá-las. Stanislavski descreveu esse ponto detalhadamente:

"Vamos imaginar que você tem que atravessar a cena, partindo do seu lugar, que fica próximo à janela, para esconder uma carta que acabou de receber e que ainda nem teve tempo de ler direito, de modo que as pessoas que estejam num outro aposento onde conseguem ouvir todos os seus movimentos, não percebam nada. Quais são os problemas que tem que enfrentar? O primeiro de todos: tem que levantar-se sem fazer qualquer ruído. Mas sua cadeira estala. Como vai executar essa situação particular num palco? Vai demonstrar medo? Vai pensar: pelo amor de Deus, que eu não faça barulho com a cadeira? Não. Dentro do círculo da sua consciência criativa, vai colocar toda a sua energia em seus pés e joelhos, dirigindo todas as forças para eles e não deve olhar em volta como é geralmente indicado nas convenções teatrais, para representar sem medo. etc., etc. Deve concentrar TODA A SUA ATENÇÃO NESSA SEÇÃO PARTICULAR DO SEU PROBLEMA. Estará procurando intensamente uma ajuda interior de toda a platéia o acompanhará. Porque, dessa maneira, a audiência será puxada para a mesma tarefa que você, será englobada em seu círculo de concentração intensa. Finalmente, levanta-se. Ah, que alívio! Con-

seguiu levantar-se sem fazer barulho. Seu segundo problema vai ser atravessar a sala sem fazer nenhum ruído. Quantas vezes encontram-se atores nessa mesma situação no palco? O que é que eles fazem? Bem, levantam os ombros, afundam a cabeça, inclinam-se para a frente e saem andando pesadamente, revirando os olhos pela sala — tudo isso, de acordo com as concepções antigas do teatro, devendo expressar agitação. Mas o que vocês, futuros atores, devem fazer? Devem transferir TODA A SUA ATENÇÃO PARA AS PESSOAS DA OUTRA SALA, deixando o resto do corpo livre, ombros, braços, pescoços devem manter a cabeça, o pescoço e os ombros levantados, de modo que a cabeça e as costas formem uma linha reta... deixando as extremidades completamente soltas, para que, quando as puser em movimento, que isto aconteça sem o menor esforço de sua parte, que isso aconteça simplesmente obedecendo à sua vontade. Logo que sua atenção estiver completamente concentrada nos dedos dos pés, irão descobrir como será fácil controlá-los.

Fiquem nas pontas dos pés ou andem um pouco pela sala. Decidam mentalmente onde deverá ser o local de refúgio, caso a porta se abra subitamente, para não demonstrarem ter sido apanhados em flagrante, etc. O caminho que vão fazer pela sala os levará à uma mesinha, mas seu alvo é a cigarreira que se encontra na escrivaninha. Dirijam-se nas pontas dos pés, suavemente e sem esforço, para a mesinha. Cheguem a ela sem o menor percalço. A cigarreira já está a seu alcance. Devem continuar a caminhar nas pontas dos pés como antes? Não, etc., etc. Logo que chegarem à mesa, comecem a cantarolar para se esquecerem da porta que leva à outra sala e assim por diante".

Seguindo o relaxamento dos músculos e a concentração em um objeto, Stanislavski acrescentou aos elementos psicotécnicos do ator um outro elemento, cuja função principal é despertar a inspiração. Esse elemento é a memória emocional — isto é, a memória que reside nos sentimentos do ator e que é trazida à superfície de sua consciência pelos cinco sentidos, embora Stanislavski parecesse referir-se principalmente à visão e à audição.

Ilustrou o significado da memória emocional pedindo a um ator que imaginasse várias casas, com vários quartos em cada casa, várias cristaleiras em cada aposento, gavetas em cada cristaleira, caixas grandes e pequenas em cada gaveta, e, entre as caixas, uma bem pequena cheia de sementes. É fácil encontrar a casa, a sala, a cristaleira, a gaveta, as caixas e até mesmo a menor delas. Mas vai precisar de muita atenção para encontrar a sementinha que caiu da caixa e que após um breve momento, desaparece para sempre. Se for encontrada, isso acontecerá por mero acidente. O mesmo acontece com o estoque existente na memória de um ator. Também existem alí cristaleiras, gavetas e caixas grandes e pequenas. Algumas estão mais acessíveis, outras nem tanto. Mas como irá o ator encontrar a sementinha de sua memória emocional que surgiu por um instante em sua mente e depois desapareceu, aparentemente para sempre? Stanislavski continuava a afirmar que era alí que residia a verdadeira tarefa dos atores. E foi a essa tarefa que resolvi me dedicar para estabelecer o *Método.*

Stanislavski elaborou ainda mais suas idéias, dizendo da importância da comunicação interna, como um dos elementos decisivos da atuação. É a comunicação que se passa entre o ator e seu parceiro de cena e entre o ator e a platéia. Diferenciava os movimentos externos da mão, pés e tronco, que são visíveis, daquelas ações internas da

comunicação espiritual, que são invisíveis ao olho e que portanto podem parecer inativas. Infelizmente, Stanislavski, influenciado por seu interesse anterior na filosofia hindu, descrevia essa comunicação interna como "emissão de raios" e "absorção de raios", como se os sentimentos e desejos emitissem raios que emanassem olhos e do corpo e se desprendessem como uma corrente em direção às outras pessoas; enfatizava corretamente que, no uso dos cinco sentidos, o ator deve, se ouvir, *ouvir e escutar*; se cheirar, *aspirar fundo*; se olhar, deve *olhar e ver*, não apenas relancear os olhos pelos objetos. Mas Stanislavski não foi capaz de descrever seus métodos para dominar esse processo, sugerindo exercícios que facilitassem a emissão dos raios e a absorção dos mesmos.

Essas palestras, dirigidas a estudantes de ópera e cantores, representaram a primeira apresentação concisa do sistema de Stanislavski e são importantes como uma apresentação de suas idéias gerais antes daquela, mais sistemática, feita em seu livro *A Preparação do Ator* (*), em 1936. São praticamente as mesmas expressadas em *Minha Vida na Arte*, em 1924, que tentava descrever como chegara às suas descobertas.

Mas Stanislavski não parou nesse ponto; continuou a trabalhar para tentar definir e corrigir suas idéias e organizá-las de uma forma mais compreensível, de modo a que não sofressem o mesmo destino de muitas das descobertas teatrais que morriam com seu criador.

Já percebemos a constante insatisfação de Stanislavski não com suas idéias, mas com suas realizações. Além disso, os resultados estáticos obtidos em algumas das montagens onde tinha utilizado seus novos métodos, levavam

(*) Também publicado no Brasil por esta mesma editora. (N. da T.)

a uma crítica contínua e reincidente do envolvimento intenso demais do ator com sua própria psiqué, apresentando uma expressividade externa insuficiente. Stanislavski não ficou completamente aborrecido com essas críticas, porque concordava com algumas delas. Nem ele mesmo estava satisfeito com os resultados, mas foram passos importantes em sua constante investigação do problema do ator. Estava mais preocupado com seus fracassos no repertório clássico, onde, dadas as experiências mais profundas e mais intensas da alma humana, tinha sido incapaz de ajudar os atores com seus métodos, para que alcançassem a necessária profundidade de expressão. Viu o trabalho dos estúdios apresentarem excelentes resultados, mas estava preocupado com as formas teatrais em cuja direção seu sistema parecia estar conduzindo. Temia que seu trabalho ficasse limitado às peças modernas e naturalistas.

Alguns dos alunos de Stanislavski, Vakhtangov e Nemirovitch-Dantchenko, pareciam estar se saindo bem nessas áreas de grande expressividade, onde ele mesmo tinha falhado. No início dos anos 20, as montagens de Vakhtangov, *O Dybbuk* e *Turandot*, com sua teatralidade, movimento e dinâmica, devem ter chamado a atenção de Stanislavski para elementos outros que os puramente psicológicos. As produções brilhantes, feitas pelo estúdio musical de Nemirovitch-Dantchenko, com ênfase no rítmo e na musicalidade, e seu sucesso junto ao público, causaram a inveja de Stanislavski ao mesmo tempo que chamaram sua atenção, e o fizeram repensar seu sistema na área da expressividade e incorporação de um personagem.

Stanislavski foi o grande pioneiro no desenvolvimento de um sistema para o ator. Mas, como vimos, seu trabalho não avançou muito na resolução do problema da ex-

pressividade. Seu aluno Vakhtangov, e seu seguidor Boleslavski, pareceram ampliar a compreensão do ator desse problema. Existem semelhanças básicas nos três acessos que o ator pode escolher: representação, experiência e habilidade mecânica. Cada um deles segue os ensinamentos básicos que Stanislavski examinou: o treinamento consciente dos sentidos, levando aos meios criativos inconscientes. Esse treinamento da técnica do ator consistia num número de exercícios práticos de relaxamento, concentração em objetos, círculo de atenção, etc. Mas o que era mais importante era o uso do espírito do ator como material para seu trabalho — a necessidade do estudo das emoções e a análise de sentimentos simples e complicados.

O American Laboratory Theatre

O trabalho de Stanislavski e do *Teatro de Arte de Moscou* tinham me convencido de que a atuação era o processo da vida no palco. Todas as minhas observações, todo o meu conhecimento e todas as minhas leituras tinham me guiado em direção às idéias certas. Mas a questão definitiva permanecia: como se consegue tudo isso? Como dar vida ao que se sente?

O início dessas respostas eu iria encontrar no *American Laboratory Theatre*, dirigido por Maria Ouspenskaya e Richard Boleslavski. Ficava localizado no nº139 da MacDougal Street, próximo ao *Provincetown Playhouse*, que continua sendo para mim o local do nascimento do teatro americano, por sua associação com Eugene O'Neill.

Entrei para o *Laboratory Theatre* com grande desejo de absorver, mas sem saber exatamente o quê. Para ser aceito, o candidato tinha que passar por um teste que consistia de três partes. A primeira delas, era o que se poderia chamar de exercício de mímica (na verdade tratava-se de memória sensorial), no qual era pedido ao estudante que lidasse com um objeto imaginário. A segunda, con-

sistia numa improvisação, juntamente com um aluno mais antigo. O tema da minha improvisação seria pedir dinheiro emprestado — uma situação, que devido às minhas condições financeiras da época, não foi muito difícil de imaginar. A terceira parte do teste englobava decorar e representar um trecho de Shakespeare. Acho que me coube uma fala de Shylock, de *O Mercador de Veneza*. Devo ter passado nos testes, porque me convidaram a ficar. Perguntaram-me se poderia pagar o curso ou se iria requerer uma bolsa de estudos. Declarei ter dinheiro suficiente para o ano e quís pagar. E foi assim que começou a minha vida no teatro.

Eu tinha visto tanto Richard Boleslavski quanto Maria Ouspenskaya atuando no *Teatro de Arte de Moscou*. Na realidade, tinha visto Boleslavski substituindo Stanislavski numa comédia em um ato. Ele não me havia impressionado muito como ator, mas eu sabia que tinha sido um dos diretores originais, juntamente com Eugene Vakhtangov do estúdio do *Teatro de Arte de Moscou*. Tinha ficado profundamente impressionado com Madame Ouspenskaya e sua brilhante encenação da governanta, em *O Jardim das Cerejeiras*. Ouspenskaya, que era uma das participantes mais jovens do *Teatro de Arte de Moscou*, tinha sido treinada no estúdio antes de se tornar um membro regular da companhia.

Lembro-me muito bem da emoção que senti nesses primeiros dias no *Laboratory Theatre* — era quase como que um sentido de revelação. Recordo-me vivamente de estar lá sentado nas primeiras aulas do curso, anotando tudo o que ouvia, e pensando: 'É isso mesmo! É esse o significado. Isso explica tudo'. Minhas anotações representam uma documentação precisa, porém crítica do que nos diziam e dos exercícios dos quais participávamos. Contém ainda meus próprios comentários a respeito do

que nos ensinavam. Quando as reexamino, elas me mostram que minha mente estava ativa na assimilação e interpretação dos ensinamentos, mas não existe uma palavra sobre meus próprios sentimentos e a excitação que eu sentia. Minhas anotações daquelas primeiras aulas não refletem nem um pouco de minha estranha felicidade.

Meu caderno indica que no dia 13 de janeiro de 1924, uma terça-feira, (dois dias antes da estréia da espetacular produção de Max Reinhardt de *O Milagre*), Boleslavski definiu para nós os três diferentes caminhos do teatro. O primeiro, que ele chamava de teatro comercial, dirigia-se ao sucesso financeiro ou de crítica, através de qualquer meio. No teatro comercial, o ator trabalha para agradar a platéia, lembrando-se somente de não falar muito baixo ou muito pausadamente. Tudo o mais é copiado de padrões que já apresentaram algum sucesso. Escrevi as seguintes anotações dessa palestra(*):

> Sistema de tipos. Elenco escolhido pelo aspecto físico e não por seu talento... sem chance de crescimento para o ator, porque está sempre copiando. 75% da verdadeira arte é trabalho duro — só 25% depende de grande talento. Bernhardt foi expulso do Conservatório 'porque não tinha talento'. Edmund Kean foi considerado meramente um acrobata. Talento somente como resultado de trabalho duro.

O segundo caminho para o teatro era o que Boleslavski denominava *Escola Francesa*, que teve o seu início

(*) Todas as citações são do caderno de Lee Strasberg, escrito de 13 de janeiro de 1924 a 30 de janeiro de 1925. Pertencem à coleção de Lee Strasberg — E. M.

historicamente, numa época em que resolveram ressuscitar o teatro gregro e o romano. A *Escola Francesa* nada mais é do que uma imitação do que supunham ser o teatro clássico. Sua meta é estabelecer no palco um estado clássico, emoção idem e assim por diante. O treinamento do ator tem como diretriz alcançar a perfeição através de capacidades técnicas. O ator está perfeitamente cônscio do que está fazendo no palco. Boleslavski disse: "Eles podem surpreendê-lo e espantá-lo, mas nunca atingirão o seu espírito".

O terceiro caminho do teatro, era o representado por Boleslavski. Afirmava que não se tratava de uma escola apenas russa; a arte é universal, como também o são seus princípios. No meu caderno, cito as idéias de Boleslavsky.

> O que defendemos nesta escola, é que não é suficiente viver um papel apenas uma vez e depois representá-lo várias vezes. O ator deve viver o papel cada vez que o apresentar. Além dos meios técnicos do ator (voz, dicção, corpo), a atenção é dada à técnica dos sentimentos, e estes nunca estão dissociados da técnica exterior; são usados em cada representação.

Boleslavski enfatizava que cada sentimento deve ser construído e treinado.

Quanto ao trabalho do ofício do ator, Boleslavski chamava a atenção para o fato de que esse terceiro caminho do teatro reconhecia o significado do conjunto — do trabalho coletivo. Esse trabalho cria resultados especiais que não podem ser encontrados em nenhum outro lugar. Em cada trabalho coletivo, o fator importante é a necessidade de que haja sempre um líder, mas que tudo deve ser feito pelo grupo. Boleslavski usava o exemplo

de uma equipe de remo. São dirigidos por um chefe, mas todos começam ao mesmo tempo e trabalham juntos. Esse exemplo é contrastado com o trabalho de um arquiteto que, assim que termina o seu projeto, lava as mãos. Entrega-o então a terceiros, para que o completem. Esses trabalhadores não participam do sentimento criativo inicial do arquiteto, que não participa da realização daquela obra de arte.

O significado vital da apresentação dos três caminhos para o teatro feita por Boleslavski era que separava os estilos de teatro, inclusive os estilos de representação, dos problemas criativos básicos do ator. Ao descrever os procedimentos do trabalho do ator, Boleslavski apresentava seu problema principal não como decorrente das deficiências do indivíduo; nem via o problema do ator como conseqüência de um estilo realista contemporâneo, que exigia do ator apresentar imagens o mais realista possíveis no palco. Ao contrário, via o problema do ator como um problema básico, reincidente na história do teatro.

Igualmente importante foi o reconhecimento implícito de que não somente os recursos técnicos do ator — sua voz, dicção, expressões corporais — poderiam ser treinados. Boleslavski insistia em que os recursos *internos* do ator — que na época ainda eram chamados de "alma" — poderiam também ser treinados. Existiam métodos concretos ou exercícios que atingiam os aspectos mais difíceis do trabalho do ator, tais como a imaginação, a emoção e a inspiração. E os meios para se chegar à imaginação, à emoção e à inspiração do ator, seriam através da concentração e da memória afetiva.

Fui apresentado pela primeira vez a essas técnicas, naquelas aulas extraordinárias do *American Laboratory Theatre*. No primeiro dia de aula, Maria Ouspenskaya nos apresentou dois exercícios que demonstravam o valor ge-

ral da concentração. *Madame* (como nos solicitou que a chamássemos sempre), pediu a alguns de nós que nos levantássemos e caminhássemos. É claro que ficamos preocupados, desajeitados, atrapalhados; muitos olhavam para os colegas ou para Madame, ou para aqueles que assistiam, procurando ver se percebiam algum sinal de que estavam agindo corretamente. Mesmo aqueles que afetavam uma falsa auto-confiança, andando deliberada e diretamente, sentiam o mesmo desconforto.

Então, Madame nos mandou mudar alguns livros de lugar e disse que enquanto estivéssemos caminhando, que pensássemos em alguma outra coisa, que tentássemos nos recordar de algo, tal como: quantos filmes tínhamos visto no ano anterior, quem trabalhava neles, qual o seu enredo, quem os dirigira. Quando retomamos a caminhada, alguma coisa estranha aconteceu. O andar tornou-se mais natural, o ritmo menos auto-consciente. Todos se sentiram mais à vontade enquanto tentavam lembrar-se de alguma coisa. Uma coisa específica Madame sugeriu a todos nós: "Tenham sempre um motivo, um problema, uma razão para aparecer no palco".(*)

Vakhtangov tinha dito a seus atores, que muitas vezes não é importante o que se esteja pensando, desde que se pense em alguma coisa, alguma coisa real. O fato importante, como teremos ocasião de verificar mais tarde, não é o que o ator esteja fazendo que deva ter um para-

(*) Mais tarde, quando eu mesmo dirigia esse exercício, conseguia perceber com certeza quando o ator estava pensando em alguma coisa e quando fingia estar pensando. O que acontece freqüentemente com um ator principiante, é que franze as sobrancelhas, aperta os lábios, vira os olhos para cima ou para baixo ou para os lados, como se estivesse pensando. Mas quando se lhes faz uma pergunta, percebe-se que não está pensando em nada, está só imitando o processo do pensamento.

lelo exato com a peça ou o personagem, mas que, no momento em que o personagem pensa, *o ator deve estar pensando realmente*; que quando o personagem estiver sentindo, *o ator também deve estar sentindo alguma coisa.* O que quer que o ator faça, é modificado não só por sua intenção, como também pela natureza e intensidade do que realmente estiver acontecendo com ele.

No segundo exemplo, Madame ilustrou mais ainda o processo de concentração com um exercício tirado possivelmente da Índia ou da ioga oriental. O ator deveria pegar um objeto, digamos, uma caixa de fósforos e examiná-lo durante cinco minutos, tentando perceber tudo o que pudesse a seu respeito, tal como, o tamanho exato, a forma correta, as cores, o que trazia escrito e assim por diante. Depois deveria aguardar uns três minutos após a observação e então escrever tudo o de que se lembrasse. Naquele primeiro dia, o ator ficará surpreso ao verificar o quanto tinha esquecido, ou não observara. Na segunda vez, deveria prestar atenção no material com que a caixa de fósforos fora feita, no material dos fósforos, tentar lembrar-se do que sabia sobre a feitura dos fósforos de madeira, da descoberta do fogo, onde foram os fósforos usados pela primeira vez. Em relação ao colorido e às letras que compunham sua etiqueta, deveria observar sua disposição artística, a função da escrita, etc. Aquela pequena caixa de fósforos tornava-se uma imagem de toda a história do homem. Assim, qualquer coisa que o ator olhasse, se observada da maneira indicada, poderia tornar-se muito mais importante que seu uso funcional na vida diária pudesse sugerir. Não me lembro se fizemos esse exercício novamente, mas é bem fácil ver o valor que representava e o aspecto que Madame tentava enfatizar. Trata-se de um exercício de uma importância inestimável para o ator; ele deve ser capaz de perceber

o significado dos detalhes que o autor descreve ou das palavras que deve dizer. Muitos atores perdem muitos desses valores existentes no texto, simplesmente porque nunca se relacionaram com o objeto específico, ou com a realidade que as palavras descrevem.

A maior atenção de Boleslavski era dirigida para a concentração e a memória afetiva. Descreveu o caminho através do qual esses dois elementos se relacionam com o ator, com as seguintes palavras: "A coisa mais importante do mundo nesse dado momento, é o que você está fazendo no palco; e é a sua memória que deve dizer-lhe como fazê-lo".

Segundo Boleslavski, a memória afetiva repousa em duas categorias: memória analítica, que traz a recordação de como alguma coisa deve ser feita; e a memória do sentimento verdadeiro, que ajuda o ator a executá-la no palco. Ele explicou-nos ainda, como o ator usa a memória afetiva para o desenvolvimento de um personagem: "A meta da memória afetiva não é propriamente sentir, ver, ou tocar alguma coisa, o que seria alucinação, mas lembrar ao ator o estado de espírito em que se encontrava quando fazia aquilo". (Caderno de Anotações, 23 de janeiro de 1925).

(Devo chamar a atenção sobre o fato de que o termo *memória afetiva* foi empregado incorretamente pelo *American Laboratory Theater*. Talvez isso tenha ocorrido pelo motivo de que tanto Boleslavski como Madame não dominassem perfeitamente a lingua inglesa, o que veio gerar algum mal-entendido quanto à diferenciação entre as duas categorias de memória afetiva feita por eles. No meu trabalho pessoal, divido a memória afetiva em *memória sensorial*, que é a memória da sensação física, e *memória emocional*, que é a memória da experiência, com respostas e reações mais intensas. Discutirei este ponto

mais detalhadamente em capítulo posterior, dizendo de minhas próprias descobertas.

Os exercícios que fizemos no *American Laboratory Theatre* que descrevo aqui, tratam somente da primeira parte da memória áfetiva, que Boleslavski, chamava de memória analítica. Nossos trabalhos nessa área eram executados inicialmente com objetos imaginários (ou o que Stanislavski chamava de "objetos no ar") e acontecimentos também imaginários ocorridos no palco. Esses acontecimentos pareceriam reais, e tomariam vida no palco, se o ator tivesse sido treinado a estimular os sentidos de forma a reagir verdadeiramente a esses objetos. Devemos enfatizar que só o objeto é imaginário, *a resposta é real.*

Quando uma pessoa reage a um objeto imaginário, a resposta é exatamente a que seria se o objeto fosse real. Freqüentemente, na vida diária, reconhecemos uma pessoa de longe e reagimos a ela com simpatia ou antagonismo, dependendo de nosso relacionamento. Mais tarde, verificamos que cometemos um engano, que a pessoa não é quem pensávamos ser; é nesse momento que dizemos: "Eu pensei", ou "eu imaginei", para fazer uma diferenciação da realidade literal. Mas a reação verdadeira no momento em que "pensamos", foi exatamente equivalente à que teria sido se a pessoa fosse quem pensávamos ser.

Tanto Stanislavski quanto Vakhtangov, chamavam atenção para o fato de que a realidade literal muitas vezes não se encontra sob o domínio do ator. Somente a realidade imaginária pode ser criada e, portanto, controlada pelo ator. Começando a exercitar-se com objetos que existem em seu ambiente diário e tentando recriá-los mentalmente, o ator fortalece sua imaginação. A tarefa do ator é manter sua atenção centralizada no que estiver fazendo, e criar a realidade e a verdade de cada objeto ou experiência imaginários.

Para que o ator consiga esse resultado, o treinamento deve começar com os cinco sentidos: visão, audição, tato, paladar e olfato, acrescido dos sentidos cinéticos ou motores. O treinamento dos sentidos representava uma parte vital do exercício consciente do ator. Todas as reações humanas são o resultado de experiências sensoriais. Se não vemos que existe um leão atrás de nós, não reagiremos a ele. Se não ouvirmos a aproximação de um trem, não sairemos dos trilhos. Se não ouvirmos uma explosão, não levaremos um susto. Para que ocorra qualquer reação, os sentidos têm que funcionar. A forma que a reação vai tomar, será diferenciada pelos elementos adicionais que moldam o comportamento. Mas sem os sentidos, não existe vida.

O treinamento dos sentidos para que reajam aos estímulos imaginários, torna-se parte do treinamento do ator; e a capacidade de reação aos estímulos imaginários, é o que caracteriza a natureza do talento do ator. É isso o que procuramos para determinar a presença do talento na representação. Todos os seres humanos reajem em presença de objetos reais. Boleslavski ilustrava esse ponto com um exemplo: se um rato surgir num local cheio de pessoas, veremos as reações mais interessantes de que os seres humanos são capazes. A habilidade em manter a mesma reação sem a presença literal do objeto é o que constitui a existência da imaginação.

No *Laboratory Theatre*, o treinamento incluía alguns exercícios de memória afetiva. Para esses exercícios, cada aluno recebia o acompanhamento de um aluno mais antigo, intitulado pastor, para ajudá-lo. Fomos apresentados a vários exercícios individuais com objetos imaginários — tomar chá, comer um *grape-fruit*, calçar e descalçar sapatos e meias. Deveríamos perceber a diferença entre segurar pérolas, nozes, batatas, melões e melancias.

Em outros exercícios, meu pastor pedía-me que visse um quadro na parede, ouvisse um determinado ruído, etc. Esses exercícios também tinham como finalidade o treinamento dos cinco sentidos.

Trabalhei então com meu pastor num exercício que englobava duas ações simultâneas de memória afetiva. Deveria tomar uma xícara de chá e ler uma carta ao mesmo tempo. Uma das ações — tomar chá — deveria ser inteiramente inconsciente; toda a minha ação deveria estar centrada na carta.

Possuo outras anotações de um exercício que executei para Madame com objetos imaginários. Deveria entrar num aposento e encontrar todos os meus papéis espalhados pelo chão, pela ação do vento entrando por uma janela aberta. Alguns deles estariam colados uns nos outros e eu deveria pegá-los e lidar com eles. Quando pegava alguns dos papéis grudados, tentei mostrar aborrecimento e raiva. Madame então disse: "Não, você agora está tentando explicar-nos o que sente. É como se estivesse dizendo: "estou sentindo isto e aquilo" e para fazer isso, está fazendo movimento com o rosto; não faça isso. Apegue-se à sua memória afetiva, sinta realmente e nós compreenderemos o que está nos dizendo, sem palavras ou gestos". (trecho não datado)

Num exercício que envolvia uma situação imaginária, eu deveria passar pela porta semi-aberta da jaula de um leão, sem despertar sua atenção. Minhas anotações indicam que a crítica geral feita por Madame, foi que eu tentara mostrar o medo que sentia do leão, ao invés de tentar passar por ele silenciosamente. "Entenda que a única maneira de escapar, é passando silenciosamente. Então tente não fazer o menor ruído", foi o que ela me disse. A crítica que eu mesmo fiz do meu exercício, diz o seguinte: "Eu entrei em contato com o objeto imaginário,

mas quando o leão percebeu a minha presença, meu comportamento (ritmo) não mudou". (6 de fevereiro de 1925).

Madame conduziu um exercício, no qual enfatizava o sentimento real sobre a demonstração do sentimento. Foi um exercício do grupo muito interessante. Deveríamos ser um grupo de crianças aguardando a chegada de uma tia favorita, que viria de barco. Madame anunciaria o momento da chegada - cinco minutos, quatro minutos, etc. Então ficava-se sabendo que o barco chegaria com quatro horas de atraso. Madame nos preveniu: "Não tentem mostrar desapontamento. Tentem perceber o que está sendo dito e o que isso significa. Não mostrem o resultado do momento em vez de viver o momento. Não representem o momento, levem o tempo necessário para perceber o que isso significa para vocês, só isso. (6 de fevereiro de 1925). Deveríamos dar maior atenção ao nosso esforço para ver o barco, para ver os outros objetos que nos rodeavam.

Em ocasião posterior, o exercício foi ampliado. Quando já estivéssemos vendo o barco se aproximando, ele explodiria repentinamente. Toda a atenção do ator deveria estar focalizada nos objetos e nos acontecimentos. Não deveria se preocupar com a emoção.

Acredita-se muitas vezes, mesmo aqueles que concordam com este enfoque como base para o treino do ator, que seu propósito é ajudar o ator a reagir na presença de objetos reais no palco. Por isso, alguns preferem usar objetos reais no processo do treinamento, acreditando que isso ajudaria mais ainda o ator. Isto é verdadeiro e útil, mas nega o valor inicial desse tipo de treinamento como foi desejado por Stanislavski e por meus professores. O manuseio de objetos verdadeiros no palco não ensina o ator a resolver o problema da experiência teatral. Assim, embora uma pessoa calce meias diariamente, é muito di-

ferente fazer a mesma coisa no palco sob circunstâncias imaginárias.

Para Boleslavski, o propósito do treinamento com a memória afetiva, não era simplesmente facilitar ao ator o manuseio do material de contra-regra com que teria que lidar no palco, mas, mais importante do que isso, treinar e desenvolver a imaginação do ator para que pudesse lidar com a realidade não-existente, que é a característica inicial do palco. Ele terá os objetos quando for representar, mas nunca poderá ter um assassinato real ao qual tenha que reagir, ou a ajuda de um fantasma verdadeiro para auxiliá-lo a representar a confrontação de Hamlet com o de seu pai, ou de uma faca verdadeira flutuando no espaço para obrigar Macbeth a cumprir sua tarefa, ou do sangue de que Lady Macbeth tenta se livrar durante a cena de sonambulismo — sem mencionar a dificuldade de criar o próprio sonambulismo.

Boleslavski inventou um série de exercícios com animais imaginados, nos quais trabalhamos. Como no trabalho da memória afetiva, eram destinados a fortalecer a imaginação do ator. Durante uma aula, tivemos que desenvolver várias atividades, enquanto nos comportávamos como macacos, elefantes, cavalos, esquilos, etc. Participei de um exercício, no qual todos os alunos seriam tigres. Minhas anotações relatam que Madame disse que realizei os movimentos impacientes do tigre, mas não o sentimento interior. "Não imite o tigre", disse ela, "tente sentir o que o tigre sente. Veja as grades de sua jaula, sinta o desconforto". (6 de fevereiro de 1925).

Esses exercícios com animais tinham uma intenção significativa. Madame explicava que se destinavam a fazer o ator "procurar alguns elementos necessários para caracterizar e viver o animal". Os atores possuem uma tendência para enfrentar qualquer papel com a idéia pre-

concebida de que se assemelham àquele personagem. Muitas vezes acontece deixarem de lado uma parte importante de sua caracterização, porque não perceberam as diferenças existentes entre eles mesmos e os personagens. Meu caderno conta que ela continuava assim: "Ao iniciar os exercícios com animais, o ator percebe que não é o animal e portanto, imediatamente começa a tentar descobrir e investigar qual o comportamento que caracteriza aquele animal em particular". (6 de fevereiro de 1925).

O comportamento do ator nesses exercícios não é apenas um caso de atividade neuro-muscular, mas, como foi sugerido por Madame, "das reações sensoriais e às vezes emocionais do animal". Aqui também, a importância do exercício não se encontra nos resultados imediatos, mas nas exigências mais fundamentais que são feitas à imaginação do ator.

Dos exercícios com animais, passamos para outros exercícios de grupo que utilizavam a apresentação de personagens estranhos às nossas próprias personalidades. Em minhas anotações de 24 de janeiro de 1924, decrevo um desses exercícios:

> Tínhamos que ser índios, com o problema da apresentação de alguma coisa para os fazendeiros da Nova Inglaterra, que estariam comemorando o Natal. Os resultados não foram bons. Precisamos escolher sempre alguma coisa característica: os índios colocando um dos pés sobre as pegadas de outros, o vigor físico dos fazendeiros, que nos faria dançar até nos sentirmos aquecidos. Por coincidência, o exercício foi feito num dia muito frio.

Nossos exercícios com Boleslavski e Madame, estavam confinados à área da memória analítica. Sua inten-

ção era treinar a imaginação do ator. Somente mais tarde, em meu próprio trabalho com os problemas do ator, é que foram desenvolvidos os exercícios de "memória emocional".

Além da concentração e da memória afetiva, existia um elemento adicional no método usado pelo *Laboratory* para o treinamento do ator: a ação.

Ação não é uma paráfrase literal das palavras do autor, nem um sinônimo para o que transpira no palco, nem uma análise lógica da cena. A ação sempre foi o elemento essencial no teatro. A própria palavra *ator* traz isso implícito. Todo ator faz uso de um ou outro tipo de ação.

O ator exteriorizado acha que a ação é o "trabalho de palco" de sua função: onde se move, onde se senta, onde e como reage, onde enfatiza um pensamento, interrompendo algum ato físico. Tudo isso significa um meio de sugerir o que o personagem está pensando, sentindo ou fazendo.

Além disso, todo ator cria uma seqüência de ações que representam uma rotina física: entra pela porta, pára, suspira, olha em torno, tira o casaco, arregaça as mangas e realiza alguma atividade diária — alguma coisa com a qual está habituado a lidar, enquanto diz as falas do personagem. Essas ações físicas, freqüentemente criam uma imitação ou uma indicação do que o personagem está fazendo.

Mesmo nessa área da representação teatral, as ações verdadeiras devem ser realizadas com o auxílio dos sentidos e da concentração. Repetindo, quando o personagem pára e pensa no que vai fazer, o ator deve realmente pensar e não fingir que pensa. Talvez esperasse encontrar em casa alguém que ali não se encontra; ou está pensando em como deve enfrentar sua próxima tarefa, que poderia ser a de contar alguma novidade especial. Essas rotinas

físicas podem ser feitas enquanto seu espírito e sentimentos estão ligados a alguma outra tarefa básica, que é a ação da cena propriamente dita.

A verdadeira ação da cena é expressa pelas intenções do personagem. Vamos imaginar uma cena com poucas falas:

> Alguém entra por uma porta. Um voz feminina chama de fora de cena: "Você chegou, querido?"
> Ele responde: "Cheguei".
> A voz *off* continua: "Como foi o dia?"
> Ele responde: "Ótimo".
> A voz volta a perguntar: "Já quer jantar?"
> Ele responde: "Hum... hum..."

O homem pode estar voltando para casa porque foi despedido e quer contar o fato à mulher. Isso conduzirá a ação e conduzirá também seu comportamento, antes mesmo que o diálogo lhe permita expressar o que sente; ou, o homem pode estar desconfiado de sua mulher e veio para casa ver se descobre alguma coisa. As ações físicas permanecem práticamente as mesmas, mas o modo como serão conduzidas, vai depender da ação emocional da cena. Como irá ele abordar o assunto? Vai fazê-lo imediatamente?, e assim por diante. Todas essas ações com o mesmo padrão de movimento físico geral, resultariam em comportamentos bastante diferentes por parte do ator.

As ações, para terem valor, devem sugerir além do que as palavras dizem. Elas não são simplesmente físicas ou mentais, mas físicas, motivacionais e emocionais. Por exemplo, Gordon Craig descreveu a ação que predomina ao longo de toda a peça *Hamlet*, como sendo a "busca da verdade". Embora ele mesmo não tenha sido capaz

de descrever como essa ação afetaria a interpretação do papel, foi claramente influenciado por essa definição ao executar a concepção visual da montagem. Sob a direção de Stanislavski, Craig montou e supervisionou as produções do *Teatro de Arte de Moscou*, em 1912. Na primeira cena da corte, todo o conjunto, incluindo o rei e a rainha, parecia escorrer de ouro fundido. Um tecido dourado cobria todo o palco e as cabeças dos personagens apareciam através dele. Hamlet estava sentado de um lado do palco, na frente, e, assim, a corte aparecia quase como uma imagem de seu espírito, de como ele a via. Motivado pela ação básica — a busca da verdade — os figurinos faziam com que os atores mais parecessem criaturas aladas da imaginação. Craig preferiu usar essa forma porque, para ele, os atores representavam uma verdade bem mais elevada.

Vista por esse ângulo de ação, toda a peça torna-se unificada pela necessidade que Hamlet sente de investigar, descobrir e resolver suas dúvidas e incertezas sobre as declarações do fantasma; nessa busca, seu comportamento é perfeitamente resoluto e definido. Hamlet desenvolve a idéia de testar o rei desde a primeira fala do ator. O monólogo "Ser ou não ser", torna-se não só solilóquio melancólico ou uma expressão histérica de um desejo de cometer o suicídio, mas também a busca do que uma pessoa deve fazer para chegar à verdade da vida humana.(*)

(*) Francis Fergusson, que estudou no Laboratório, descreveu o conceito da ação de Boleslavsky da seguinte maneira:

"A ação dramática de uma peça ou de uma cena é sempre expressa por um infinitivo. Por exemplo, a "ação" de Tchekhov em *As Três Irmãs*, foi chamada de *chegar a Moscou*... A "ação" do Édipo em *Édipo Rei*, não é a história que é contada ao correr da peça, mas *chegar à origem das aflições da cidade* — um movimento que vai se completar na revelação de sua culpa.

Apesar da sua importância, a ação só surge numa peça depois que o ator tenha sido treinado a reagir e a sentir. A ação torna-se então o meio pelo qual o ator entra no âmago do tema central da peça. Uma peça é uma seqüência de vários tipos de ação. E estas, por sua vez, derivam das circunstâncias dadas da cena, isto é, daqueles acontecimentos e experiências que motivam o ator a cumprir o que veio fazer no palco.(**)

Mais até do que os exercícios psicológicos e físicos no *Laboratory Theatre*, foi a noção de Boleslavski de um sistema unificado de treinamento do ator que permaneceu comigo. Treino vocal, relaxamento, expressão corporal, estudos de memória afetiva — todos esses componentes são essenciais para a formação do ator. Mais eletrizante ainda, foi o gradualmente vitorioso conceito pro-

---

Quanto à "ação" dessa peça — toda peça, como todo papel, tem uma ação — é muito difícil descobri-la numa obra-prima de época tão remota, mas tentar investigá-la é muito frutífero."

A ação que Fergusson descreve para *As Três Irmãs*, "chegar a Moscou", difícilmente irá além da paráfrase das palavras e será de pouca utilidade para o ator. Já tive ocasião de assistir algumas montagens infelizes; numa delas, quando as irmãs continuam a manifestar seu desejo de ir a Moscou, alguém na platéia exclamou: "Gostaria que parassem de se queixar e fossem logo para lá".

(**) Embora Stanislavski tenha insistido sempre que as ações eram psicofísicas, existe uma grande confusão e erro de interpretação, até mesmo quanto ao significado de um termo simples como *ação*. A formulação infeliz das idéias de Stanislavski como sendo a "teoria ou método das ações físicas", é baseada em seus escritos posteriores, os quais devem sempre ser vistos conjuntamente com suas descobertas iniciais. Alguns "experts", que se baseiam somente em seus últimos trabalhos, acreditam que o conceito de ação não era conhecido por nós no *American Laboratory Theatre*. Essas pessoas criaram teorias imaginárias altamente elaboradas sobre as diferenças entre a maneira como entendi a técnica de Stanislavski e suas próprias formulações posteriores.

posto por Boleslavski de uma seqüência fixa de procedimentos que serviriam ao ator principiante do mesmo modo que as técnicas básicas de estudo servem ao músico iniciante — uma sequência de exercícios que desenvolveriam física e mentalmente os estímulos necessários à criatividade do ator.

Em 30 de janeiro de 1925, Boleslavski permitiu que nós, alunos iniciantes, assistíssemos a palestra que ele fez a seu grupo de alunos adiantados. Estavam no início do segundo estágio de treinamento e aprendiam a controlar até mesmo seus momentos de maior inspiração. Até esse instante, o aprendizado consistira em chegar ao controle inconsciente através da preparação consciente. Naquela fala, Boleslavski abordou diretamente o paradoxo levantado por Diderot. Gravei seus comentários em meu caderno de notas.

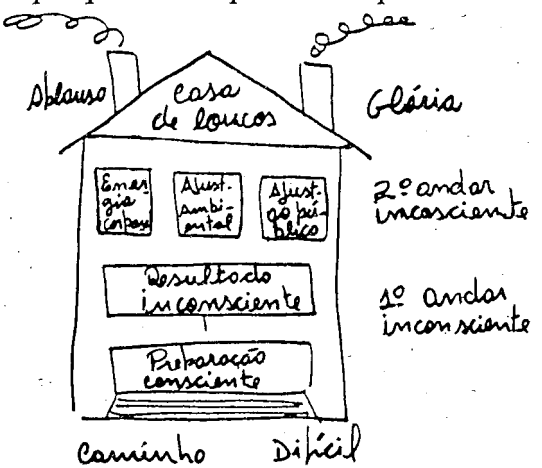
> A preparação de qualquer arte deve ser consciente — vocês devem saber como e o quê irão fazer. Não confiem na inspiração... mas examinem sua compreensão consciente do que irão fazer. Então, estando treinados a chegar ao máximo de sua habilidade através do método — o fator habilidade deve ser inconsciente — surgirá o binômio *preparação consciente — resultado inconsciente*. Essa inconsciência na representação, na projeção do papel, é o momento mais precioso da peça. Não se trata de mero esquecimento, devido ao cansaço, ou por outro lado, de uma alucinação, mas da ignição do fogo artístico. Porém, este é o primeiro estágio ou andar da inconsciência. Devemos desenvolver o segundo andar da mesma. Exercitem-se para conseguir o controle de seus momentos inconscientes e treinar sua memória inconsciente. Apresentem-se a si mesmos um proble-

ma consciente: pregar um prego na parede. Agora, repitam a ação inconscientemente, sem se esquecerem de como o fizeram, isto é, o que seu *corpo* fez, o que é a *ação*. Essa é a alma do problema. Lembrem-se do motivo que os levou a pregar o prego — para se enforcarem? Para pendurar a fotografia da namorada? Lembrem-se da energia, isto é, do rítmo da sua ação — estão cansados ou não? Não tentem observar-se para ver o que estão fazendo, tentem apenas sentir como e o quê fizeram. (*Em outras palavras, ultilizando a memória sensorial* — nota posterior de L.S.) Para se adaptarem inconscientemente ao ambiente e ao que os outros estão fazendo, usem o mesmo problema de pregar o prego na parede nas situações mais inusitadas e deixem que o ator se adapte a elas. (*Tentando não acordar ninguém. Não deve ser apanhado. Está fugindo de alguém, etc...* — Nota posterior de L.S.) Nessé momento, tentem ajustar-se inconscientemente ou tentem ouvir a platéia. Isto não pode ser explicado, é uma coisa que se sente. Pratiquem dois ou três minutos de concentração todos os dias e três minutos de adaptação inconsciente.

Boleslavski fez então o desenho que aparece a seguir. O andar térreo mostra a preparação consciente para o resultado inconsciente. O segundo andar representa o ajuste adicional que caracteriza o que o ator está criando: corpo, ação e energia; adaptação ao que o rodeia; e adaptação à platéia. Chegamos então ao sótão, que ele apelidou de "casa maluca". No alto, existem duas chaminés vomitando fumaça — representam o "Aplauso" e a "Glória". A explicação de Boleslavski sobre o progresso que o ator adquire na ascensão da "casa", formou a base da idéias que eu iria começar a desenvolver no *Group Theatre*.

Freqüentavam a escola do *Laboratory Theatre* ao mesmo tempo que eu, possoas do calibre de John Martin, que veio a tornar-se famoso crítico de dança do *New York Times*; Francis Fergusson, que mais tarde chegou a ser respeitado professor de literatura comparada; Harold Hecht, que se sobressaiu entre os produtores de Hollywood; Geoge Auerbach, que se tornou diretor de cinema; Stella Adler, que foi atriz do teatro údiche e que, nos dias do *Group Theatre*, tornou-se uma atriz respeitadíssima do teatro americano, destinada à grandeza. Mas nenhum deles sentia aquele avassalador interesse pelo processo da representação teatral que eu sentia. Harold Clurman, em seu trabalho *The Fervent Years* (*Anos Apaixonados*), classificou-me de "fanático pelo tema da emoção verdadeira". Embora talvez não seja exatamente um fanático, devo admitir que me sinto ainda hoje tão fascinado pelas descobertas básicas de Stanislavski quanto me sentia na época. E talvez até mais ainda.

Embora a importância e necessidade de relaxamento, concentração e memória afetiva (memória sensorial e emocional) já estivessem claras para mim no momento em que as encontrei, no início de 1924, o fato é que alcançaram ainda maior significado durante os muitos anos de minhas pesquisas e experiências posteriores.



A viagem continua: I — Descobertas no *Group Theatre*

Tenho tentado enfatizar em minhas análises das descobertas de Stanislavski, e na descrição de minhas próprias experiências no *Laboratory Theatre,* que o propósito do treinamento do ator, através dos exercícios cuja função é desenvolver a imaginação e treinar a crença no palco, é ajudar o ator a criar a realidade necessária à peça. Todo esse treinamento é feito com o processo de criação do ator, que também deve ser capaz de expressar a realidade que sua técnica consciente ou inconsciente o ajude a descobrir. Stanislavski entendia bem esse problema de expressão do ator — isto é, o que o ator passa para a platéia. Foi porisso que dividiu seu livro *O Ator Trabalha em Si Mesmo* (*) em duas partes, a primeira enfocando o trabalho do ator em si mesmo durante o processo da criação ou ensaio; e a segunda, com o trabalho do ator em si mesmo durante o processo de incorporação ou expressão no ato de representar. Stanislavski manifestou preocupação e desagrado com sua incapacidade de alcan-

(*) É mais conhecido em português como *A Preparação do Ator,* também editado pela Civilização Brasileira. (N.da T.)

çar os resultados desejados, especialmente nas peças clássicas. Eugene Vakhtangov, seu aluno brilhante, já tinha revisado algumas das formulações de Stanislavski enquanto trabalhava com as indicações do mestre. Essas mudanças ajudaram Vakhtangov a alcançar resultados altamente teatrais e surpreendentes, com os quais ficou famoso.

Minha compreensão do trabalho de Stanislavski veio através da representação de suas idéias, que recebi pela primeira vez no *Laboratory Theatre*. Aprendi os princípios do sistema de Stanislavski com meus professores, Maria Ouspenskaya e Richard Boleslavski.

Sempre me perguntam quais as relações existentes entre o *"sistema de Stanislavski"* e o que é comumente conhecido como *"o Método"*. Minha resposta foi sempre a mesma: *o Método* baseou-se nos princípios e procedimentos do sistema de Stanislavski. Comecei a usar esses princípios no início dos anos 30, trabalhando com atores em início de carreira no *Group Theatre* e, mais tarde, em minhas aulas particulares e no *Actors Studio*. No entanto, sempre empreguei a expressão "método de trabalho" para definir nosso exercício, porque jamais gostei das implicações da palavra "sistema". Além disso, em virtude das várias discussões e mal-interpretações quanto ao que seria ou não o "sistema", mais a confusão existente sobre os períodos iniciais e os posteriores do trabalho de Stanislavski, não quis torná-lo responsável por nossas possíveis faltas.

O trabalho que desenvolvi pode agora ser legítimamente definido como *o Método*. É baseado não apenas nas indicações do trabalho de Stanislavski, como também em Vakhtangov, que posteriormente simplificou-o e estimulou-o. Acrescentei ainda minha interpretação e procedimentos pessoais. Através de nossa compreensão, análise, aplicação e adendos, creio que fizemos uma contri-

buição considerável à complementação do trabalho de Stanislavski. As descobertas pessoais que fiz no *Group Theatre,* no *Actors Studio* e em minhas aulas particulares, fornecem respostas para os problemas da expressão.

O Método é, portanto, o somatório do trabalho que foi feito nos últimos oitenta anos sobre os problemas do ator. Possuo um certo grau de responsabilidade nesse trabalho e agora posso falar sobre ele com certa autoridade. Meu desempenho pessoal aconteceu no desenvolvimento, treinamento e direção do conjunto do *Group Theatre.* Foi lá que aplicamos os procedimentos do *Método* a uma unidade teatral completa. Desde 1948, como diretor artístico do *Actors Studio,* e em minhas aulas particulares, tentamos aplicar o trabalho ao ator individualmente. Nos próximos capítulos pretendo descrever as descobertas adicionais e procedimentos, para os quais minhas experiências contribuiram através dos anos.

Uma das principais descobertas que fiz como diretor do *Group Theatre,* foi a reformulação do "se criativo" de Stanislavski. Como mencionei antes, sua formulação sobre o "se criativo" consiste na seguinte proposição: dadas as circunstâncias particulares da peça, como você se comportaria, o que faria, como se sentiria, como reagiria? Embora isto seja perfeitamente aplicável a peças que estejam ligadas à experiência contemporânea e psicológica do ator, esbarra numa dificuldade quando deveria ajudá-lo a alcançar o comportamento intenso e heróico necessário que é característico das grandes peças clássicas. Vakhtangov, que estava comprometido com a pesquisa em direção à intenção e forma mais definidas teatralmente, reformulou a proposição de Stanislavski da seguinte maneira: as circunstâncias da cena indicam que o personagem deve se comportar de uma maneira particular; o que motivaria você, o ator, a se comportar dessa maneira específica?

Nas produções iniciais do *Group Theatre* eu, também, achei que a formulação de Stanislavski sobre o "se criativo" era insatisfatória para a variedade de problemas enfrentados por nossas peças e nossos atores. Passei a utilizar, portanto, a reformulação de Vakhtangov na prática. Pareceu-me correta, tanto no aspecto dos problemas de nossas produções, como também na solução de algumas das limitações que o próprio Stanislavski tinha encontrado.

A reformulação requer do ator, não apenas a recriação do resultado artístico desejado, mas exige ainda que a torne real e pessoal, para que isso seja possível. Isto envolve os princípios da motivação e da susbstituição . O ator não fica limitado à maneira como se comportaria dentro das circunstâncias particulares existentes para o personagem; em vez disso, busca uma realidade substituta, diferente da apresentada pela peça, que o ajudará a se comportar de uma maneira verdadeira, relativa àquela que a peça exige. Não é mais necessário saber como ele próprio agiria nas mesmas circunstâncias, e assim não fica limitado ao seu comportamento natural.

O trabalho no *Group Theatre* que gerou dificuldades e confusão com alguns dos atores, originou-se no fato de que eu, como diretor, não queria aceitar o comportamento natural do ator no conjunto das circunstâncias, como era ditado pela peça. Ao contrário, minha intenção era pesquisar adaptações e condições não necessáriamente relacionadas com a peça, mas que, mesmo assim, viessem das experiências pessoais do ator. Sentia que sómente então criaria o resultado desejado no palco.

Acredita-se freqüentemente que o ator deveria estar pensando exatamente o mesmo que o personagem. Muitos atores que não concordam com esta assertiva, em algumas situações, quando são cumprimentados por um

determinado momento de seu desempenho, respondem alegremente: "Ha, Ha, achou bom, não é? E sabe no que eu estava pensando naquele momento?" Aí começam a descrever uma série de pensamentos completamente estranhos ao assunto com que o personagem deveria estar preocupado naquele momento: onde irá jantar, quando enviar roupas à lavanderia, etc. Mas o fato mais importante é que estavam pensando em alguma coisa real e concreta e não no "faz-de-conta", como o mesmo ator faria normalmente.

Fico sempre surpreso com o pouco que se conhece sobre o verdadeiro treinamento e a maneira de ensaiar do *Group Theatre*. Talvez alguns exemplos de como foram feitos esses ajustes ou substituições em nossas produções, explicassem melhor como funcionava a reformulação que fiz do "se criativo" de Stanislavski.

Na peça de John Howard Lawson, *Success Story*, que dirigi em 1932, Luther Adler fazia o papel de um trabalhador consciente de sua classe, de temperamento esquentado, que força sua subida na vida. O personagem era motivado por uma fúria contida contra sua situação. Luther não conseguia encontrar a emoção verdadeira do seu personagem. Disse a ele que precisávamos encontrar uma reação que mostrasse a sua raiva, mas Luther jamais tinha tido alguma situação em sua vida que provocasse uma reação desse tipo. Depois de trabalharmos durante algum tempo nos ensaios, perguntei a ele: "O que faz você ficar com raiva?" Luther respondeu: "Quando uma pessoa faz alguma coisa horrível para outra pessoa, isso me deixa furioso". Pedi então a Luther que criasse uma situação substitutiva em sua mente: algum mal feito a alguma pessoa próxima dele. Foi o que lhe permitiu produzir a energia destrutiva do personagem. Naturalmente, a platéia não ficava sabendo da motivação particular de Luther. Tudo o que viam era a raiva verdadeira do trabalhador.

Um ajuste mais complicado ainda, foi outro que fizemos na mesma montagem de *Success Story*. Stella Adler, irmã de Luther, era portadora de uma intensidade emocional, expressividade e vitalidade física incomuns, que o autor achava que não servia ao papel da meiga secretária judia, que estava apaixonada em segredo pelo rapaz. Lawson queria que ela fizesse o papel da esposa do presidente da companhia, sensual e atraente. No entanto, tínhamos vislumbrado em Stella a presença das cores emocionais necessárias para criar um personagem dinâmico, mas controlado. Eu queria uma emoção profunda, que Stella já tinha, mas contida numa qualidade pura, doce, etérea. Foi muito difícil conseguir isso dela, cuja tendência natural era "incendiar" o palco. Durante uma seqüência, o personagem de Stella deveria demonstrar uma saudade disfarçada do rapaz; mas, para Stella, a noção de um romance reprimido, oculto, calmo, era completamente estranha a seu comportamento. Todas as tentativas que fazia, eram super-representadas, ou não traziam nenhuma verdade pessoal.

Finalmente, consegui alcançar o personagem através de um ajuste incomum, que eu chamei de "ajuste a bordo". Dei a Stella as seguintes instruções:

"Você está viajando sózinha de navio. É uma noite de luar. Existe um homem com você e conversam, mas você sabe que esse começo de romance não vai durar. Assim, contam um ao outro coisas que não contariam a ninguém que conheçam. Como de um modo geral não se despeja a alma em cima de uma pessoa que não se conhece, portanto, eles compartilham seus pensamentos. Têm uma breve atração recíproca, mas no final do quinto dia despedem-se, dizendo que foi muito bom, que gostariam de se ver novamente, e se separam. É bem real. Mas ao mesmo tempo é puro, não estão procurando nada além disso."

Esse ajuste funcionou. Ela deveria pensar que tudo o que acontecia no palco estava realmente acontecendo no navio; teria que criar e reter a sensação de estar a bordo: o luar, a água, o romantismo. Portanto, não trouxe para o palco nada do modo como procederia se estivesse num escritório. Não apenas funcionou, como até vieram pessoas à coxia e não a reconheceram. Seus amigos disseram que ela estava tão diferente, tão muda, tão calma. Provavelmente fora sua melhor interpretação.

Um ano após *Success Story,* o *Group Theatre* teve seu primeiro triunfo artístico e financeiro na Broadway, com a peça de Sidney Kingsley, *Men in White.* Foi o primeiro drama passado num hospital. Joe Bromberg foi escolhido para fazer o médico-chefe. Bromberg, que estava principalmente identificado com papéis cômicos, possuia uma jovialidade que parecia não servir ao personagem. Teria que desenvolver uma atitude muito mais contida, muito mais misteriosa e muito mais decidida. Sugeri o que foi chamado de "ajuste F.B.I.". Pedi-lhe que imaginasse ser um agente do FBI, que teria sido enviado para investigar o *Group Theatre.* Não poderia deixar transpirar que era um agente, nem poderia contar isso a nenhum dos outros atores. Como no "ajuste a bordo", isso criou uma qualidade estranha e nova, apropriada para o personagem.

Enfrentamos o desafio de criar um ajuste de grupo para *Gold Eagle Guy,* peça de Melvin Levy, que dirigi em 1939. No final do segundo ato, acontecia um terremoto e os atores deveriam reagir à tragédia. Quando acontece um terremoto verdadeiro, os ruídos e o caos são acompanhados de pessoas correndo para fora de suas casas para ver o que está acontecendo. Cênicamente, no entanto, eu precisava de uma reação mais aguda para o acontecimento. Criei um ajuste para os atores, dizendo a eles:

"Vocês estão fugindo de um país para outro". (Na ocasião, refugiados estavam abandonando a Alemanha, portanto essa situação estava fortemente impressa em suas mentes). "Foram levados a esconderijos próximos à fronteira. Passarão confinados esta noite, e amanhã alguém providenciará para que sejam levados ao outro lado da fronteira. Súbitamente, um incêndio irrompe no local".

Criei então para eles deixas sensoriais, que eram desferidas através de luzes: alguém sente o cheiro da fumaça, outro alguém percebe que seu esconderijo está se incendiando. Finalmente, as pessoas percebem que estão encurraladas. O efeito da reação do grupo foi tremendo.

O intuito de cada uma dessas substituições nunca foi o de criar uma emoção de per si, nem o de deflagrar a emoção que o próprio ator expressaria em tal circunstância. Ao contrário, o propósito era o de criar a reação emocional exigida do ator pelo texto. A maioria dos atores do *Group* alcançou uma excelência, não apenas verificada por mim, mas pelos críticos e pelos espectadores. Mas freqüentemente, eles se sentiam sufocados, super-exigidos, confinados durante os ensaios. Embora os entendesse, não concordava com eles. Não poderiam aceitar a mera expressão pessoal do próprio ator como se estivesse servindo à peça.

A criação de uma emoção nem sempre é um problema (principalmente para atores emocionalmente fáceis como Stella Adler). A criação do *tipo exato* de emoção é que permanece sendo um problema constante do ator. O trabalho feito nessa área pelo *Group Theatre* sob minha direção, abriu possibilidades e dimensões que provaram mais tarde ser uma adição importante aos fundamentos detonados por Stanislavski e Vakhtangov — não só na capacidade experimental do ator, mas também em sua capacidade de expressar essa experiência vívida intensa-

mente. Ajudou na descoberta de uma solução que encaminhasse o ator desde a criação até a expressão de um papel, através de formas que fugissem aos enfoques puramente externos.

Harold Clurman, em seu livro *The Fervent Years,* quando narra a história do *Group Theatre,* enfatiza (infelizmente sem explicação suficiente) que eu me preocupava somente com duas áreas: a improvisação e o que chamo de memória afetiva ou emocional. Naturalmente existiam outras, como já expliquei. Mas existe uma certa justificativa em destacar essas duas. Durante o processo dos ensaios, certamente dava uma grande atenção à improvisação, pois está relacionada com a criação do conjunto. Em relação à memória emocional, dei grande importância à experiência do ator, que em sua essência, significa a memória que tem dos momentos emotivos, o que até mesmo grandes atores nem sempre são capazes de despertar segundo sua vontade.

O próprio Stanislavski nunca expôs completamente os procedimentos da improvisação, do trabalho com objetos imaginários e da memória emocional. E foi nessas áreas que *o Método* apresentou contribuições significativas. No meu trabalho com o *Group Theatre,* a maior parte dos procedimentos foi aplicada dentro do contexto do ensaio de uma determinada produção.

A finalidade desses experimentos com improvisação era permitir ao ator, tanto no processo do estudo da peça como nos ensaios, o desenvolvimento do necessário fluxo de pensamentos e sensações que leva ao surgimento da espontaneidade no palco. Essa espontaneidade deve englobar tanto as ações estudadas e o texto decorado, como ainda deve deixar espaço para a "vida do momento". Isso cria tanto para o ator quanto para a platéia a sensação de que alguma coisa está acontecendo aqui e agora.

A improvisação leva a um processo de pensamento e reações e ainda ajuda o ator a descobrir o comportamento lógico do personagem, ao invés de "meramente ilustrar" o significado óbvio das palavras do texto.

Surgiu então outro problema em termos de expressão, que se manifestava quando uma alta teatralidade era necessária. Embora os atores do *Group* já fossem reconhecidos por suas detalhadas caracterizações realísticas, antevimos um problema especial, ao lidar com formas altamente teatrais, como Shakespeare, *commedia dell'arte,* Molière e comédias musicais. A tarefa seria a de criar um procedimento que ensinasse aos atores do *Group* a interpretar de uma maneira estilizada sem a perda da justificação interior e da motivação verdadeira. Entre os exercícios que desenvolvemos, encontram-se aqueles que envolvem improvisações com objetos (tanto reais como imaginários), palavras, pinturas e ajustes improváveis. Essas improvisações conduziram-nos muitas vezes à compreensão de um estilo altamente teatral. Algumas improvisações, baseadas em desenhos sarcásticos de George Grosz, tiveram grande sucesso, como por exemplo, o trabalho feito na cena da sala de cirurgia de *Men in White.* A maior parte dos críticos caracterizou-a como "um ballet". Falarei mais detalhadamente sobre improvisação mais adiante.

Meu próprio trabalho, que possibilitou a fundação dos estudos do *Group Theatre,* variou desde o realismo psicológico intenso de *A Mansão dos Connelly,* até uma teatralidade crescente demonstrada nas montagens feitas em 1931, de *Success Story* e *Men in White,* que eram próximas em estilo, mas não tão teatralmente óbvias como o trabalho do *Teatro Vakhtangov.* Mais adiante, a peça musical *Johnny Johnson,* que dirigí, alcançou uma teatralidade completa que se encaixava na natureza do material. Um crítico definiu o trabalho como sendo uma

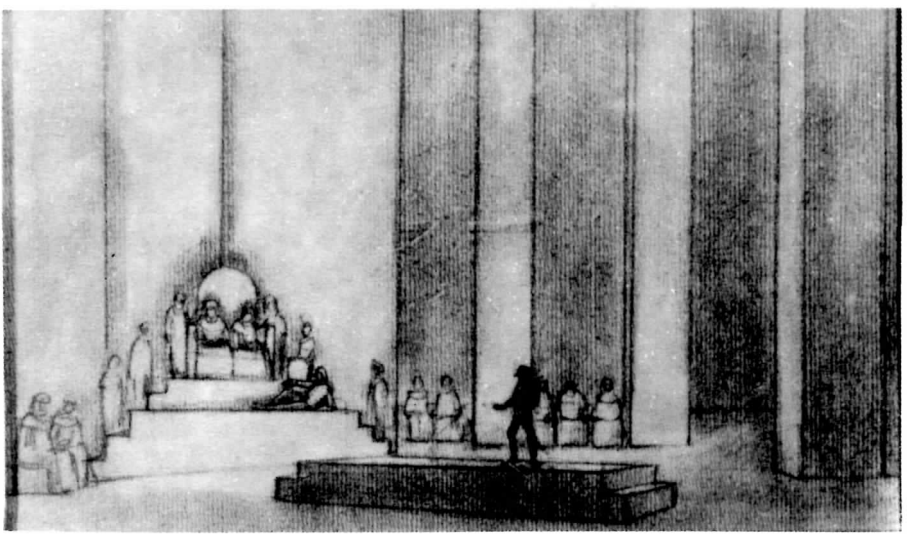
Lee Strasberg em sua formatura na Hebrew High School.

Uma apresentação de The Man Who Married a Dumb Wife *na Chrystie Street Settlement House em 1927.*

Tommaso Salvini, "O Famoso Trágico Italiano, um dos Maiores Exponentes Modernos do Personagem de Otelo", 1887.

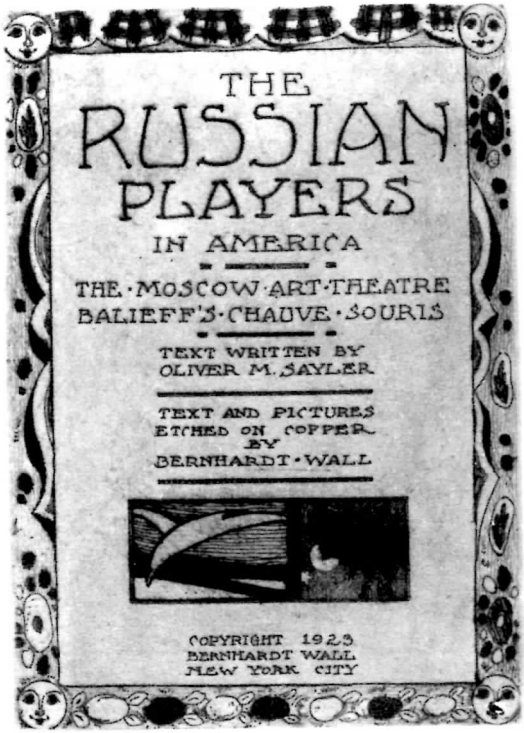
Acierno's Grand St. Theatre
255 Grand St., Cor. Chrystie St. New York
STREPITOSO SUCCESSO
TUTTE LE SERE IL CELEBRE TRAGICO
Comm. Giovanni Grasso
E LA SUA COMPAGNIA
nei piu' GRANDI CAPILAVORI DRAMMATICI
N. B. - Per il Programma Giornaliero guardare in seconda pagina

Giovanni Grasso, programa guardado por Lee Strasberg da apresentação no Grand Street Theatre, 1928.



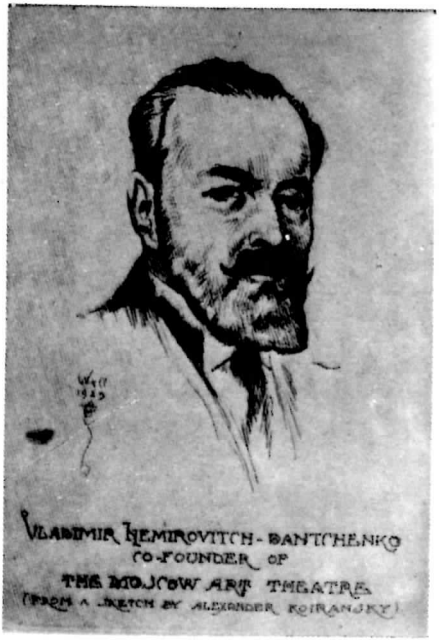
Esboço de Gordon Craig para a montagem de Hamlet *pelo Teatro de Arte de Moscou.*

Konstantin Stanislavski cercado por Moskvin, Katchalov, Chaliapin e Sorin. O retrato no fundo é de Anna Pavlova.



Capa do programa — souvenir do Teatro de Arte de Moscou, 1923.

Konstantin Stanislavski, "Co-Fundador e Primeiro Artista do Teatro de Arte de Moscou", 1923.

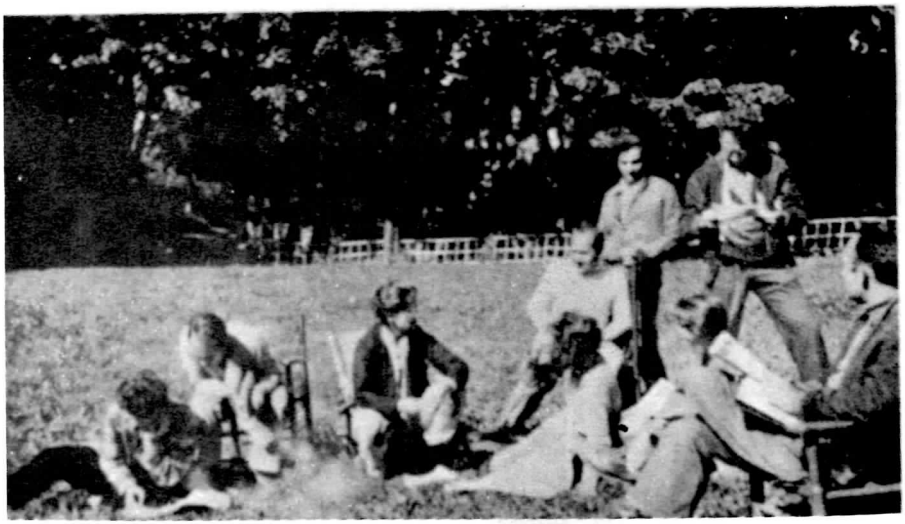


Vladimir Nemirovitch-Dantchenko, "Co-Fundador do Teatro de Arte de Moscou", 1923.

Lee Strasberg, 1931.

Paula Miller Strasberg e J. Edward Bromberg numa montagem do Group Theatre. *(Vandamm Studio, Coleção do* Billy Rose Theatre, New York Public Library).

Os fundadores do Group Theatre: *Lee Strasberg, Harold Clurman e Cheryl Crawford.*



Lee Strasberg (sentado, na extrema direita) conduzindo um ensaio com os membros do Group Theatre *(Clifford Odets está sentado com um* script *nas mãos).*

J. Edward Bromberg e Alexander Kirkland em Men in White, *de Sidney Kingsley, dirigida por Strasberg, 1933.*

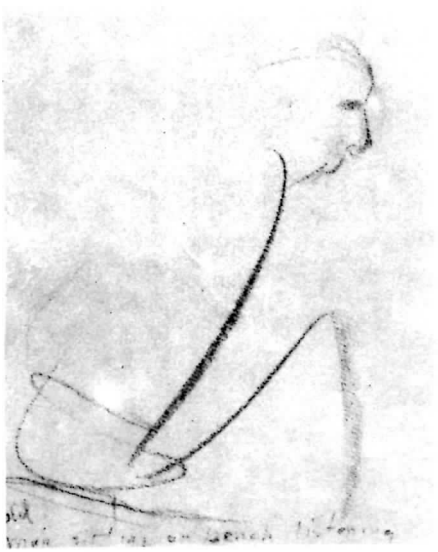
Lee Strasberg (de pé na extrema direita) na montagem do Group Theatre *de* Till the Day I Die, *de Clifford Odets, 1935. Esta foi sua última apresentação na Broadway, como ator.*

Uma cena de Johnny Johnson, *de Paul Green e Kurt Weill, 1936. Foi a última peça dirigida por Strasberg para o* Group Theatre.

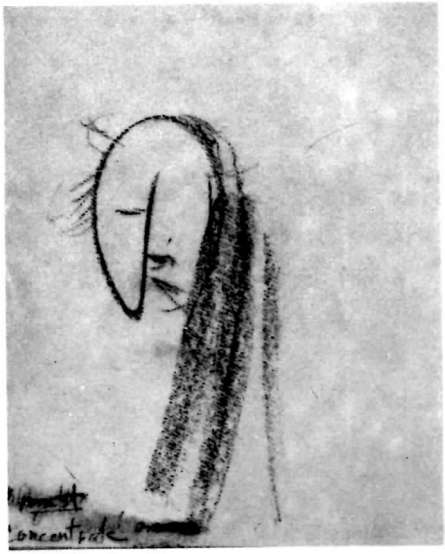
Lee Strasberg como era visto freqüentemente: com um livro nas mãos, ouvindo música, 1936.

Lee Strasberg (direita) discutindo após um ensaio, 1940.

Marilyn Monroe assistindo uma aula ministrada por Lee Strasberg.



Desenho que Marilyn Monroe fez de Lee Strasberg.

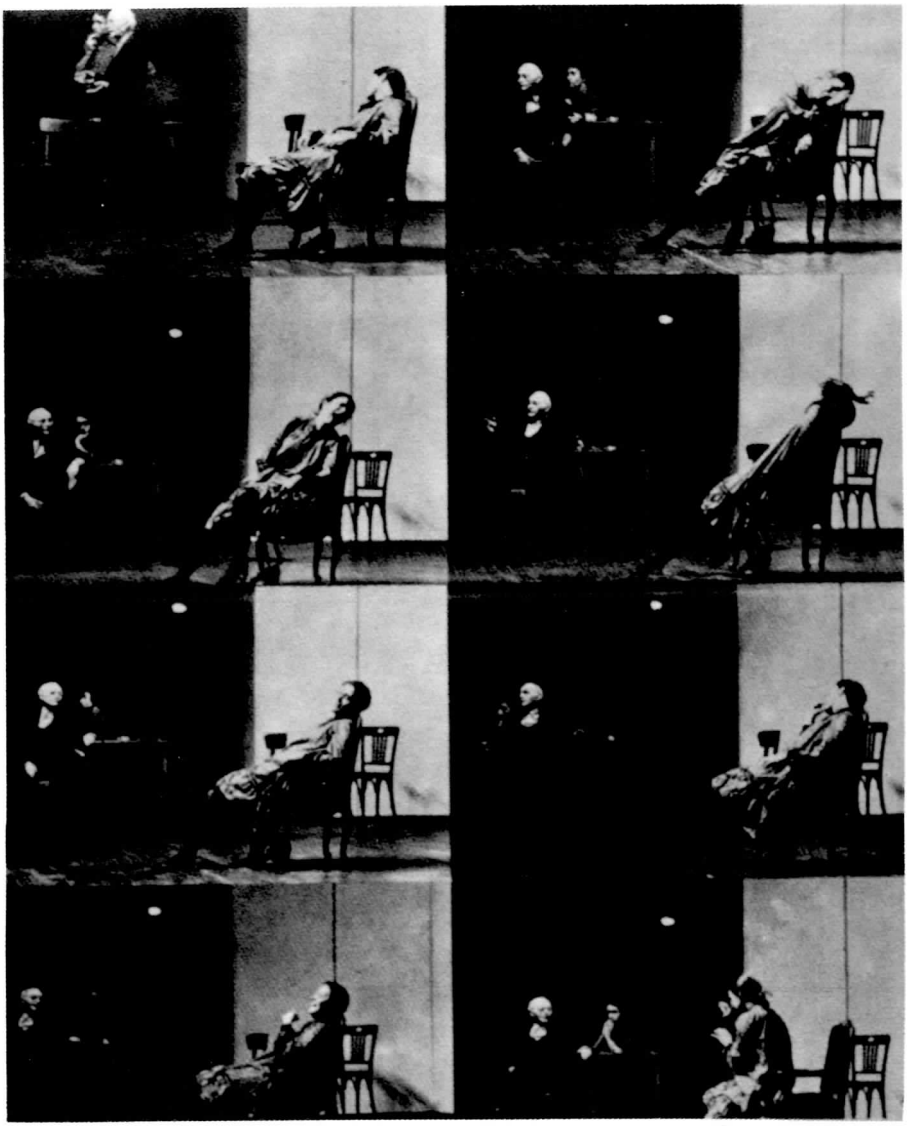


Desenho feito por Marilyn Monroe de si mesma enquanto estudava uma cena para Lee Strasberg. A legenda diz: "Preciso me concentrar".

Westport Country Playhouse
11th Gala Season
Presents
AUGUST 11 - 23
TYRONE POWER and ANNABELLA
in
"LILIOM"
By Ferenc Molnar
Directed by Lee Strasberg
FOR TWO WEEKS — AUGUST 11th and 18th
This will be TYRONE POWER and ANNABELLA'S first and exclusive appearance on the summer theatre stage.
MAKE YOUR RESERVATIONS EARLY
EVES: 8:40
WED. & SAT. MATS. 2:40
ARE YOU ON OUR MAILING LIST?

Programa de uma montagem de Liliom, *que Lee Strasberg dirigiu para a* Westport Country Playhouse, *com Tyrone Power e Annabella.*

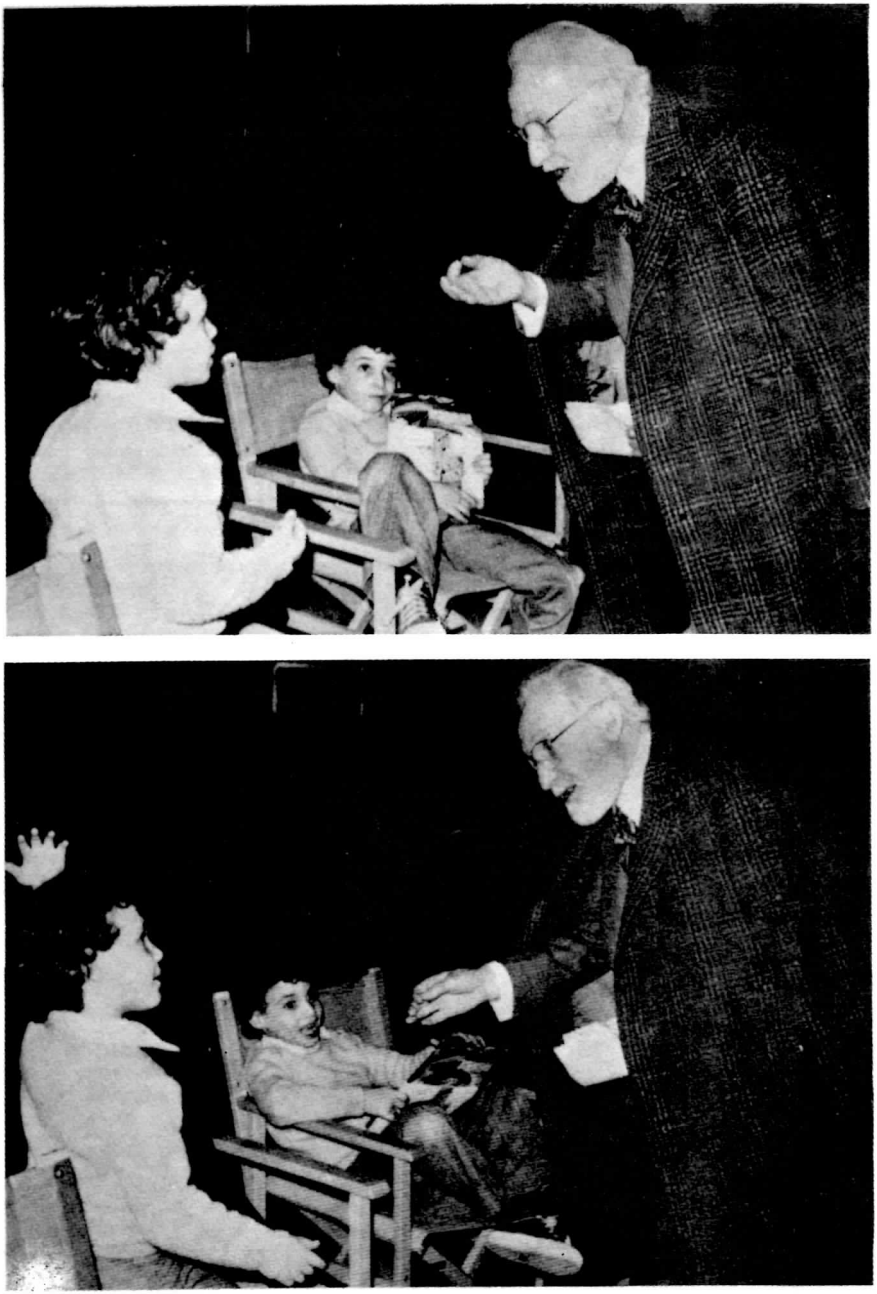
Lee Strasberg e Isaac Stern no Teatro Colón, Buenos Aires.



Lee Strasberg conduzindo um exercício de memória emocional na Alemanha. (A atriz é Anna Strasberg).

Lee Strasberg conduzindo um seminário de representação em Bochum, Alemanha Ocidental.

Lee Strasberg em O Poderoso Chefão, Parte II. *(1974)*



Lee Strasberg dando aulas de representação para seus filhos David e Adam (sentados) no cenário de The Cassandra Crossing, *em que os dois meninos trabalharam com o pai.*

Lee Strasberg e mulher, Anna, no jardim de sua casa na Califórnia, 1976. (Foto cedida por Betty Beaird)

Última fotografia de Lee Strasberg, 1982. Ele, sua mulher, Anna e seus filhos Adam e David no palco do Actors Studio. *(foto cedida por Ken Regan, Camera 5)*

mistura de Hogarth, Irmãos Marx e Charles Chaplin. O trabalho realizado por Harold Clurman em suas montagens do *Group Theatre* parecia caracterizado por uma intensidade psicológica, demonstrada em *Paradise Lost,* de Clifford Odets, e um realismo mais livre e mais vívido de *Awake and Sing* e *Golden Boy.* A realização de *My Heart's in the Highlands,* de William Saroyan, feita por Robert Lewis, foi um exemplo excelente do realismo fantástico e demonstrava uma pesquisa de uma realidade estilizada que continuou a caracterizar seu trabalho no teatro. O trabalho de Elia Kazan como diretor, que se iniciou no *Group Theatre,* era altamente dinâmico, mas as exigências do material forçaram-no a ser essencialmente realista, embora existam sinais de alta teatralidade em algumas de suas montagens posteriores, como foi o caso de *JB,* de Archibald MacLeish. A extensão completa da visão teatral de Kazan, como indicada no projeto de montagem de um clássico grego, infelizmente nunca foi compartilhada com o público.

O que aconteceu com o *Group Theatre,* não foi tanto um período de descobertas, e sim a utilização de descobertas prévias no processo de produções efetivamente profissionais. Nossa preocupação, nessa época, era mais com a aplicação prática do que com a teoria. Foi um meio de testar o que tínhamos aprendido com o sistema de Stanislavski segundo nos fora apresentado por nossos próprios professores. Foi, também, uma tentativa de checar nosso conhecimento e capacidade, usando tais princípios, de alcançar nossos próprios resultados sem imitar o que Stanislavski e seus seguidores executaram.

A viagem continua: II — O *Actors Studio* e minhas aulas

Quando me tornei diretor artístico do *Actors Studio,* em 1948, percebi com maior nitidez que um ator pode experimentar uma emoção e mesmo assim não ser capaz de expressá-la. Sempre soube desse problema e trabalhei com ele nos termos práticos de uma montagem, mas, naquela época já estava completamente cônscio disto como sendo um problema central da interpretação.

Shakespeare faz com que Hamlet exponha os esforços do ator em "obrigar sua alma a servir-lhe à própria vaidade... e tudo isso por nada! Por Hécuba!...Que faria se possuísse o motivo e a centelha de paixão que me toca?" O diretor francês Jacques Copeau descreveu essa incapacidade de encontrar tal "centelha de paixão" como "a luta do ator com seu próprio sangue". Foi esse o problema nos propusemos tentar solucionar.

No entanto, eu estava descobrindo uma outra coisa: o ator podia "lutar com seu próprio sangue" e descobrir "a centelha de paixão" e, mesmo assim, ser incapaz de expressá-la. E isto era uma coisa que não tinha sido reconhecida através da história da nossa arte! Essa dificuldade de se expressar é uma verdade não apenas para os

atores, mas para todos os seres humanos. Comecei a procurar suas origens.

Não foi difícil encontrá-las. Sejam quais forem as capacidades que o ser humano traga do berço é através do treino e do condicionamento que aprende a utilizá-las. Aprende a andar e falar sem qualquer consciência dos mecanismos fisiológicos que tomam parte nesses procedimentos. Aprende a emitir sons musicais sem saber o que sua garganta precisa fazer para produzí-los. Aprende a pronunciar as palavras sem o conhecimento de que músculos e nervos participam dessa atividade. Uma criança leva cinco anos para aprender a calçar os sapatos e amarrar os cadarços. Mas, uma vez que aprendeu, executa esses movimentos pelo hábito. Desenvolve hábitos de pensamento, de fala, de comportamento, de atitudes, em relação ao seu ambiente.

Desenvolve também hábitos de expressão. Fica condicionado a expressar seus sentimentos e emoções, não pela natureza, caráter e força de suas reações emocionais, mas pelo que a sociedade ou seu ambiente lhe permitirem. Muitas vezes está consciente de seus hábitos físicos, mas tem pouco conhecimento de suas reações sensoriais e emocionais.

Quando um indivíduo chega à idade em que começa a desejar ser ator, já conhece até determinado ponto seus atributos físicos, tais como a voz, a dicção e padrões de movimentos. Possui, no entanto, pouco ou nenhum conhecimento da força ou da fragilidade de seu equipamento sensorial e de memória; e compreende talvez menos ainda o comportamento de suas emoções e como expressá-las.

Muitas vezes as emprega de uma forma tão limitada, que as chamamos de "maneirismos". Como para ele representam suas expressões naturais, acredita que sejam

reais e verdadeiras e não percebe que estão viciadas. No *Actors Studio* tive que descobrir meios de lidar com os maneirismos que obscurecem a verdade de expressão envolvendo o contraponto de intensidade de sentimento e a emoção.

Certa ocasião, enfrentei esse problema com uma atriz de grande talento. Ela apresentava uma série de maneirismos, resultado de características de seu condicionamento. Numa cena, agitava as mãos constantemente. Para inibir esse condicionamento, amarramo-las a um dos pilares que sustentavam o balcão. Isso obrigou-a a eliminar aquele comportamento nervoso e involuntário e a esperar simplesmente que a expressão orgânica surgisse. Quando a motivação emocional tornou-se forte o suficiente, ela soltou sem pensar o barbante que amarrava suas mãos. A essa altura, seus gestos eram tão necessários quanto perfeitamente expressivos da emoção existente por trás deles.

Outra jovem atriz altamente dotada, recusava-se a reconhecer a diferença entre seus maneirismos e sua realidade. Levou mais de dez anos para que aceitasse isso, mas logo que foi capaz de o perceber, sua atuação demonstrou grande progresso.

É surpreendente o quanto os hábitos estão ligados às dificuldades de expressão. Muitas vezes essas dificuldades derivam-se de experiências definidas que levaram à criação de hábitos inconscientes. Freqüentemente esses hábitos podem ser atenuados durante a parte do treinamento do ator que envolve o relaxamento.

Uma atriz que trabalhou comigo no *Studio* durante um grande período, possuia dificuldade incomum para o relaxamento. Era atriz profissional e tinha feito carreira no rádio. Inicialmente, apresentava uma atitude muito negativa em relação ao seu trabalho no palco, porque

se apoiava mais em sua habilidade verbal, mas finalmente acabou por ser capaz de criar em cena, com convicção e realidade muito maiores. Tornou-se também capaz de relaxar, o que indicava um grau muito maior de vontade e controle. Apesar desse progresso, ainda tinha problemas para relaxar a nuca, uma área que reflete grande tensão mental para muitas pessoas. Como seu trabalho estava apresentando grande melhora no geral, fiquei curioso sobre aquele problema. Tentei ajudá-la tentando fazer com que descansasse a cabeça, reclinando-a nas costas de uma cadeira, de modo a relaxar os nervos e músculos que se apresentavam rígidos. Ela se queixou de não o conseguir por sofrer de artrite. Quando reclinava a cabeça para trás, sentia uma dor muito forte no pescoço. Para investigar, apoiei seu pescoço, encorajei-a a deixá-lo descansar em minha mão, e pedi que me dissesse quando a dor se iniciava. Ela já estava conseguindo um estado razoável de relaxamento, com excessão dessa área particular de seu corpo. Continuei a empurrar levemente sua cabeça para trás, bem devagar, esperando que ela me dissesse o momento em que a dor se iniciasse. Finalmente, a cabeça já estava completamente apoiada nas costas da cadeira, sem que ela demonstrasse qualquer sinal de dor. Contou-me, então, que desde criança não conseguia mover aquela área. Achei difícil imaginar que ela fosse consciente da tensão ainda no berço. Não, declarou, acontecera quando começou a dormir numa cama. Perguntei-lhe o que acontecera nessa época. Disse que dormia com uma irmã mais velha e que, sendo pequena, mexia-se muito. A irmã, então, ameaçou de matá-la se ela não ficasse quieta. Desde então, começara a desenvolver aquela rigidez, localizada principalmente no pescoço. Foi examinada por médicos, que diagnosticaram um caso de artrite, mas acharam que não havia motivo para a dor tão forte

de que se queixava. Óbviamente, tanto a tensão quanto a dor eram resultado de condicionamento. O relaxamento da área era essencial para que se libertasse dos maneirismos e da tensão que interferiam em sua habilidade de se expressar no palco.

Em outra ocasião, encontrei o que aprendi a descrever como uma "situação de oposição" pela parte do ator. Durante o trabalho de relaxamento, quando o ator parece estar relaxado, costumo verificar para ter a certeza de que não está apenas acreditando estar. Levanto seu braço, segurando-o apenas pela mão. Se o ator estiver mesmo relaxado, quando solto a mão, o braço cai naturalmente. Se o braço ainda estiver tenso, continua suspenso no ar; o ator percebe e deixa-o cair mecanicamente. Mas no entanto, ele está consciente de que fingira o relaxamento. Com algumas pessoas, mesmo quando o resto do corpo já começou a relaxar, quando suspendo o braço pela mão e tento soltá-lo, o braço enrijece, embora não exista qualquer aparência de falta de vontade de cooperar. Descobri que isso geralmente significa existir algum condicionamento que faz com que a pessoa se oponha a qualquer coisa pedida. Mesmo que a pessoa deseje fazer alguma coisa, ao receber uma ordem, a primeira reação de seu instrumento (corpo) em relação à sua vontade, é uma reação opositora.

Em outro caso, uma atriz tinha demonstrado bom progresso em seu relaxamento em geral, embora ainda existissem áreas de sua tensão que surgiam não apenas nos exercícios de relaxamento, como também na sua atuação. Durante um exercício, levantei seu braço; existia tensão, com uma ligeira sujestão de "situação opositora". Disse-lhe que estava tensa, esperando que fizesse um esforço para relaxar; não houve colaboração. Repetí meu comentário e, para ter certeza de que me ouvira, bati

levemente em seu braço. Imediatamente ela relaxou naquela área. Alguma coisa me fez perguntar: — Você costumava ser castigada?

Ela disse: — Sim.

— Muito?

— Sim.

— E era teimosa, apesar disso?

— Sim. Isso ajudou a explicar o grau de tensão e a rigidez de seus músculos do pescoço e das costas durante o relaxamento. Alguns psiquiatras acreditam ser essa uma área que retém certos tipos de experiências traumático-emocionais. Nenhum exercício físico consegue corrigir essas tensões. O local tem que ser abordado através de uma conexão entre mente e corpo, um aspecto maior de várias escolas de psicologia moderna.

Um outro tipo de exemplo serve para ilustrar não só o papel desempenhado pelo hábito, mas até que ponto outras experiências podem condicionar decisivamente o comportamento de um indivíduo. Uma jovem atriz tinha dificuldades em relaxar quase que todo o corpo. As pernas e os pés eram especialmente tensos, o que não é comum. Quando começou a conseguir relaxar alguns pontos, as pernas ainda demonstravam uma resistência fora do comum num grau raramente observado por mim antes. Ela estava executando um exercício de memória emocional e eu tentava descobrir a possível razão para seu comportamento estranho — estranho do ponto de vista técnico do ator. Alguma coisa parecia estar acontecendo enquanto fazia o exercício. Em sua atuação em geral, muitas vezes parecia estar em conflito ou em contradição com o que tentava obrigar-se a fazer. Tentei descobrir o que acontecia quando subia ao palco para representar. Quais seriam seus sentimentos? Não estava tão interessado com os que se relacionavam com a cena e sim naquelas expe-

riências que de alguma maneira influenciavam seu comportamento no palco. Eu não estava tendo muitos progressos, quando, repentinamente, ela desabafou dizendo que, quando iniciara sua carreira de atriz, disseram-lhe que jamais conseguiria êxito por causa de sua aparência e por ser elegante demais para uma atriz. Ao continuar falando, revelou que seu pai se opunha a que seguisse essa carreira, dizendo: "São todas umas vagabundas".

— Foi por isso que me dei mal, pois ele costumava vir me visitar aqui quando comecei.

Eu disse: — E cada vez que ...

— ... me sentava desta ou daquela maneira, ele me dizia, — Não são modos de uma dama.'

— E de que modo isso afetou seu ingresso na vida teatral? Cada vez que entra no palco se sente como uma vagabunda?"

— A primeira cena que fiz para você (*), ele presenciou; e então, quando fui fazer a cena usando apenas a combinação, (puxa!), isso fundiu completamente a cabeça dele.

— Ah, quer dizer que ele estava aqui quando você fez sua primeira cena?

— Estava.

— O que foi que ele disse? Deixe para lá a confusão da cabeça dele. Quero ouvir quais foram suas palavras exatas.

— Ele me disse: — Não vai fazer isso. E eu disse: — Vou. — Se vai fazer uma cena de roupa de baixo, pelo menos sente-se como uma dama. (Risos)

— Isso é muito importante. Então, quando subiu ao palco, estava mais preocupada com...

— ... como iria me sentar.

(*) Uma cena de Blanche, em *Um Bonde Chamado Desejo.*

— ... como fechar as pernas, em vez de o que fazer com seu personagem.

— Isso! Porque você me disse que eu era uma mistura de Blanche com Stella.

— Eu disse isso?

— Você me disse que não conseguia perceber se era a Blanche ou a Stella. Nesse minuto até quis desaparecer.

— Tem toda razão, tem toda razão.

— Não queria mais ficar ali, estava tão confusa...

— Não, não estava confusa. Estava condicionada a um certo comportamento.

Tínhamos aqui um caso de condicionamento primário muito forte combinado com a circunstância especial de estar fazendo uma cena importante pela primeira vez. Todos os fatores contribuiram para uma experiência original de tensão que continuava a afetar sua expressividade no palco.

É claro que há uma infinidade de pressões sobre o ator. Uma delas, que afeta qualquer um, é recordar-se de suas falas. Posso confirmar isso com minha própria reação, quando, depois de ficar vários anos sem representar, fui fazer *O Poderoso Chefão: Parte II*. O que me pertubava mais, não era qualquer preocupação quanto à representação e sim, será que me lembraria do texto? Guardaria as marcações? Sempre sofri com esse tipo de ansiedade. Quando era um ator principiante, tinha uma ótima memória e ainda tenho. Decorava o texto com a maior facilidade, mas, mesmo assim, durante os ensaios ou nas representações, sempre sofria ataques de ansiedade. Antes de pronunciar a primeira fala, eu a repetia sem parar. Depois, com medo de esquecê-la, começava a repetí-la para mim mesmo em voz alta até que entrasse em cena. No momento que pisava no palco, meu medo de esquecer

desaparecia. Minha concentração ficava sempre firme no que fazia. Esse tipo de ansiedade, porém, pode muitas vezes impedir a expressividade.

Em uma ocasião, trabalhávamos com um ator bastante experiente. Para mim, ele possuia muito mais força e convicção emocional do que imaginava. Estava ensaiando uma parte de *A Noite do Iguana.* No final de uma cena, o ator geralmente descreve para nós tanto os problemas que se propôs enfrentar quanto os que de fato experimentou enquanto a fazia. Esse ator disse que começara a trabalhar com a situação antes de decorar o texto. Para sua surpresa, quando começaram os ensaios, o texto parecia sair por conta própria, naturalmente. Quanto mais se envolvia com o que realizava em cena, menos problemas tinha com os diálogos.

"É isso mesmo," disse-lhe eu. "Se você está *fazendo* alguma coisa, sabe o que está fazendo. Sabe do que os personagens estão falando. Se não diz a fala exata, é capaz de dizer outra coisa; dessa maneira, esse medo desaparece. Mas não é com isso que devemos nos preocupar. Devemos nos preocupar com que as falas pareçam sempre não estar sendo lembradas. Ou você se lembra exatamente do texto, ou, se não, sabe do que a cena trata e pode continuar com o diálogo. Seu companheiro se lembrará das falas, é a parte menos importante. É só memória. Isso nada tem a ver com representar. Não tem nada a ver com talento artístico, não tem nada a ver com o que o ator faz. Todo ser humano tem problemas com a memória, portanto esse não é um problema da representação. O verdadeiro problema, é quando o ator enfrenta o que tem a fazer em cena, mas não sabe o que fazer para acreditar no que faz. Em contrapartida, se o ator acredita no que está fazendo, mesmo se esquecer uma palavra, uma linha, uma frase, isso não tem importância. O ator

pode dizer: "Estou fazendo tantas coisas que são importantes, que me preenchem, que me fazem sentir verdadeiro, que me fazem ter o direito de dizer o que estou dizendo, de fazer o que estou fazendo", e isto é o básico para afastar o medo do palco: *concentração.* É a concentração nas coisas que faz que o impele, que lhe dá alguma coisa em troca."

Quanto mais investiguei o problema da relação existente entre a habilidade do ator em criar experiência e sua capacidade de expressá-la em termos vívidos, dinâmicos, mais me concientizei e entendi a natureza dos problemas técnicos que tem que enfrentar. Descobri também porque os atores parecem sofrer de ansiedades das quais nem as platéias e, às vezes, nem mesmo os diretores, conseguem ter uma compreensão. Não é a sua falta de entendimento do texto que está em jogo. Se a compreensão fosse um requisito primário, o diretor, o crítico, ou o dramaturgo seriam os melhores atores.

O ator pode, é claro, executar fria e externamente, com a ajuda de algum preparo técnico, tudo o que lhe é exigido pelo diretor ou, o que mais importa, por ele mesmo. Quanto mais completos forem seu envolvimento e o compromisso em criar e compartilhar a vida e as experiências de seu personagem, mais problemas terá que enfrentar para manejar e controlar seu próprio instrumento humano, que reagirá não só às exigências da sua vontade, mas também a todos aqueles impulsos acumulados, desejos, condicionamentos, hábitos e modos de comportamento e de expressão. São tão automáticos que o ator não tem consciência deles e, portanto, é incapaz de lidar com os mesmos. Até que ponto o ator é influenciado por hábitos inconscientes de pensamento, sentimento e comportamento durante o processo de representação, é algo que ainda necessita de maiores indagações e esclarecimentos.

É importante saber ver a diferença entre os atores que são inibidos para *sentir* emoção e aqueles que sentem profunda e intensamente, mas que foram criados num ambiente que não os encorajou a desenvolver sua capacidade de *expressar* essa intensidade. Sob condições normais, expressam-se clara e diretamente, mas quanto mais forte for a experiência, apresentam mais dificuldades em expressá-la. Desde que não existam inibições bloqueando o caminho, não há necessidade de eliminar nada; só é necessário relaxar e não fazer uso das formas habituais de expressão. Então, o impulso encontrará e criará novas formas de expressão que serão mais apropriadas para a peça, do que aquelas às quais o ator já está acostumado. Assim como à água procura seu próprio nível, parece ser essa a natureza do impulso para procurar sua própria expressão.

A compreensão errônea do trabalho de ator, que descreví, já gerou muitas confusões. Alguns julgam que esses aspectos ficariam melhor situados dentro da esfera do analista, psiquiatra ou médico. Já foram feitas acusações de que esse trabalho consiste na verdade, em uma análise amadora ou psiquiatria "barata". É verdade que frequentemente esse trabalho leva a resultados não-relacionados com a representação.

Por exemplo, depois de participar durante alguns meses de minhas aulas, uma jovem desculpou-se de ter que abandonar o curso, por estar grávida. Minha mulher, Anna, ficou espantada quando a atriz lhe declarou que eu tinha sido diretamente responsável pela sua gravidez. Percebendo o pânico de minha esposa, apressou-se em esclarecer: os médicos tinham dito que ela seria incapaz de conceber. Decidiu então concentrar suas energias na preparação para se tornar uma atriz. Quando o médico atestou sua gravidez, acrescentou que, sem a menor dúvida,

isso era devido ao relaxamento que praticara nos últimos meses.

De fato, como lido com o ser humano em sua totalidade, com o modo como pensa, sente, se emociona, se comporta e se expressa, atravesso áreas que também estão ligadas a outros contextos. Mas deve ficar bem claro que as intenções são totalmente diferentes. A intenção do psicólogo em ajudar seu paciente a relaxar, é eliminar dificuldades e distúrbios mentais e emocionais. Minha intenção é ajudar cada pessoa a usar, controlar, moldar e aplicar tudo o que possui, na tarefa de representação. Só estou preocupado com pressões na medida em que interfiram na execução das tarefas que o ator coloca para si mesmo. Mas não elimino a experiência! Auxilio cada indivíduo a tornar-se consciente das fontes mais profundas de sua experiência e criatividade e a aprender a recriálas à vontade, no processo de alcançar um resultado artístico.

Através dos tempos, os artistas têm sofrido a pressão de vários distúrbios mentais e emocionais, causados por condições neuróticas ou até mesmo psicóticas. Isto, algumas vezes, pode ter acrescentado intensidade e plenitude de comprometimento com seu trabalho, como nos casos de Strindberg, van Gogh ou Artaud. No entanto, o artista pode tirar vantagem da inspiração que algumas vezes vem da intensidade de seu distúrbio, se o processo criativo pode ocorrer a qualquer momento e só precisa acontecer uma vez para produzir a peça, o livro, a pintura. Na representação, todávia, o processo criativo deve ocorrer em um tempo e espaço definidos, isto é, durante uma representação em particular e deve poder ser repetido na noite seguinte. Portanto, só estou preocupado com o controle consciente das faculdades que em outras artes pode e deve trabalhar inconsciente ou esporádicamente.

A meta básica do treinamento do ator é dar a ele um controle tão completo quanto possível dessas faculdades humanas. Esse controle é o fundamento para a criatividade do ator. Portanto, existe a diferença básica, uma intenção totalmente diferente, entre a direção de nosso trabalho e os resultados e metas desejados pelo psicoterapeuta. Descobri também que enquanto aquelas pessoas que praticam Zen, Yoga, meditação, etc., são ajudadas em suas vidas pessoais, tais disciplinas não as auxiliam em sua representação. A análise de qualquer tipo, ajuda a pessoa a tornar-se mais consciente do funcionamento de sua própria natureza. Conseqüentemente, pode ser de algum valor ao auxiliá-lo a compreender e a praticar o ofício do ator. Mas não parece ser um fundamento necessário à representação.

Quis enfatizar o que foi dito acima, porque muitos dos professores iniciantes de hoje, que têm sido estimulados pelos exercícios e procedimentos de nossos cursos têm confundido essas diferenças básicas. Na verdade, incorporaram ao seu trabalho, vários procedimentos que não estão relacionados com a representação profissional e que não têm qualquer conexão direta com os problemas encontrados pelo ator; isso muitas vezes afasta-lhes a atenção do cuidado que devem dedicar à execução artística básica e aos problemas do treinamento teatral. Essa deve ser uma preocupação essencial.

Para alguns, meu treinamento parece ser muito dirigido para dentro. No entanto, esses críticos não compreendem a natureza fundamental do problema do ator: a habilidade de criar orgânica e convincentemente, mental, física e emocionalmente a realidade exigida pelo personagem da peça; expressar tudo isso da maneira mais viva e dinâmica possível. Embora toda a arte seja para o criador um meio de auto-expressão, só se torna arte na medida em que revela o que foi vivenciado.

O Método é muitas vezes acusado de criar problemas inexistentes para o ator. Problemas e dificuldades sempre existiram, apenas as soluções e a descoberta de métodos de treinamento do ator é que são modernos.

As duas áreas de descobertas de maior importância em meu trabalho no *Actors Studio* e em minhas aulas particulares foram a improvisação e a memória afetiva. E é usando essas técnicas que o ator pode *expressar* as emoções apropriadas para um determinado personagem.

Quando o diretor francês Michel Saint-Denis visitou o *Actors Studio* e viu uma improvisação, ficou surpreso. Parece que não tinha conhecimento do fato de que era um dos elementos básicos da técnica de Stanislavski e nem de que já tinhamos usado a improvisação nas montagens do *Group Theatre*. Não existe qualquer capítulo sobre improvisação no trabalho de Stanislavski; mesmo assim, os *études* que descreve eram de fato improvisações, que foram usadas não apenas durante o processo de treinamento, como nas próprias montagens. Vakhtangov também usou os *études* de uma maneira extraordinariamente imaginativa.

A improvisação parece estar sendo considerada hoje como um exercício verbal, ou um jogo para estimular o ator. Muito do que se pensa sobre improvisação como um exercício de invenção verbal, é ilustrado em alguns dos ótimos trabalhos da *Second City*. A improvisação também é confundida como sendo uma paráfrase das palavras do autor. Os dois enfoques não têm muito a ver com seu principal mérito no treinamento do ator, que eu considero ser a prospecção dos sentimentos do ator e do personagem.

A improvisação é mais conhecida no teatro através do trabalho dos atores da *commedia dell'arte* que representaram por toda a Europa durante os séculos XVI,

XVII e XVIII. Além do uso de personagens de repertório, estabelecido por meio de máscaras e vestuário, essas companhias elevaram a improvisação a um nível criativo e natural. Com apenas um esboço do enredo da peça estabelecido nas coxias, o ator da *commedia* deveria preencher o diálogo e as ações não escritas com determinadas falas, geralmente em linguagem coloquial, e rotinas cômicas já padronizadas. Esse comportamento tinha como resultado uma espécie de naturalidade e espontaneidade, que costumamos associar às interpretações do século XX. Tudo, até mesmo as falas decoradas, davam a impressão de espontaneidade, pois o ator nunca tinha a certeza do que o seu parceiro iria fazer ou dizer durante a cena. O público que acompanhava a *commedia*, percebeu esse novo comportamento teatral e foi isso que deu lugar a novos modos, tanto de escrever como de representar as peças. Com toda certeza, os trabalhos de Shakespeare e Molière foram influenciados pelos atores da *commedia dell'arte:* na liberdade e frescor que os diálogos apresentavam e no uso da linguagem coloquial.

Outra grande contribuição da *commedia dell'arte*, encontra-se no desenvolvimento de caracterizações realistas e convincentes no palco. Grande parte do que foi adquirido pela *commedia* nesse terreno, foi-se perdendo nos períodos sucessivos e não voltou aos palcos até que David Garrick, e mais tarde, Edmund Kean, reimplantaram o estilo naturalista.

A improvisação é essencial se o ator deseja desenvolver a espontaneidade necessária para que em cada apresentação exista a "ilusão da primeira vez".

Stanislavski já tinha descoberto corretamente, que um dos grandes problemas na atuação, surge como resultado da "antecipação". Tudo de que um personagem deve ter consciência, do que lhe perguntarão, do que lhe con-

tarão, acontecimentos que devam surpreendê-lo, até mesmo suas respostas — o autor já sabe de antemão. Apesar da habilidade com que possa pretender não saber o que vai acontecer a seguir, sua atividade cênica normal é deflagrada por sua memória — por suas palavras e movimentos, cuidadosamente estudados e decorados. E isso leva, mesmo no melhor dos casos, a uma "indicação" do que deve estar acontecendo.

O ator dirá, na pele do personagem: "Não entendo" e deve portanto fingir que não está entendendo. Mas um personagem real que diz, "Eu não entendo", está naquele momento tentando ativamente descobrir o que está sendo dito. Assim, o ator pode sugerir os *resultados*, enquanto o personagem na verdade está ocupado em pensar e descobrir seu possível significado. Uma ator perguntará, "Quem é você?" e naturalmente espera pela resposta. Um personagem real, talvez enquanto espere pela resposta, estará ativamente empenhado em descobrir quem é a pessoa. A fisionomia pode ser familiar ou desconhecida, pode confundi-la com outra pessoa, etc. Quando um personagem diz, "Não sei para onde ir", geralmente está empenhado em descobrir para onde irá. Mas o ator simplesmente sugere que não sabe para onde vai, sem resolver o dilema.

Um personagem real possui uma vivacidade contínua, um processo de pensamento que não pára, como também uma reação sensorial e emocional ininterrupta. Isso vai além do que já lhe deu o autor através dos diálogos. O valor mais importante da improvisação, é estimular um fluxo contínuo de reações e pensamentos dentro do ator. Muitos atores acreditam que pensam de verdade no palco. Não aceitam a premissa de que seus pensamentos estão ligados apenas ao texto decorado. Durante o processo de treinamento ou de ensaios, muitas vezes troco

deliberadamente objetos, parceiros ou outros detalhes e demonstro a eles que devem continuar dizendo e fazendo o que já prepararam. Freqüentemente, quando um ator entra em cena, como já sabe o que vai acontecer, já está representando para aquele fim. Pela improvisação, o ator descobre uma maneira de representar a mesma cena mais convincentemente e com maior lógica, não somente de seu ponto de vista, mas do da platéia também.

Durante uma sessão no *Actors Studio*, pedi a uma atriz que participasse de uma demonstração. Sugeri que escolhesse uma cena de alguma peça na qual tivesse trabalhado e que lhe teria oferecido qualquer dificuldade que gostasse de investigar.

Escolheu a cena de *As Três Irmãs*, em que Masha confessa às irmãs estar apaixonada pelo coronel. Precedeu-a, porém, com uma improvisação na qual fez como se estivesse abrindo uma porta e entrando num espaço confinado. Depois ajoelhou-se para rezar. Essa improvisação parecia não ter a menor ligação com a referida cena. Ela terminou-a e saiu. Entrou então no cenário onde deveria ligar o exercício à peça. Sentou-se num sofá, pegou uma almofada e começou a brincar suavemente com ela e a abraçá-la. Nesse momento, pronunciou a primeira linha da cena, "Irmãs... tenho que confessar uma coisa... Amo aquele homem". A realidade com que apresentou a cena foi emocionante, tal a sua naturalidade e vida. Derramava espontaneamente uma mistura de lágrimas e risos.

Depois de terminar a cena, explicou o que tinha acabado de acontecer. Descreveu o que lhe acontecera quando fora convidada para fazer o papel e lera o *script*. Foi quando chegou a essa determinada cena, que se decidira a fazer o papel. Não questionou essa decisão, nem se deu conta do que a motivara. Quando se deu a apresentação

da peça, não se viu satisfeita, nem os críticos, nem o público.

Teve dificuldade em buscar na lembrança alguma experiência pessoal que pudesse estar ligada àquele momento. Não conseguia encontrar um paralelo direto em sua própria vida. Lembrava-se da reação que sentira quando leu o papel pela primeira vez e ficava imaginando o que realmente motivara sua decisão de fazer a peça. Percebeu então uma coisa de que se tinha esquecido completamente. Quando estava com seis anos de idade, tinha sido obrigada a confessar-se. Tinha pouco o que dizer, mas a freira contou-lhe uma história que a tocara profundamente. O Senhor enviara S. Pedro à terra para trazer-lhe a coisa mais linda que encontrasse. Quando S. Pedro retornou, o que levara não foi aceito. Foi enviado outra vez à terra com a mesma tarefa e uma vez mais foi insuficiente o que trouxera. Finalmente, voltou a fazer a mesma coisa e, ao regressar, esticou o punho fechado. Quando abriu a mão, lá existia apenas uma lágrima. Era a lágrima de uma criança, colhida no momento da confissão, e o Senhor aceitou essa dádiva como a coisa mais linda que S. Pedro poderia ter trazido. Essa história tinha impressionado muito a atriz.

Depois de ouvi-la, tentou forçar-se uma lágrima durante a confissão, mas isso não aconteceu. Inventou histórias que com toda certeza lhe trariam lágrimas aos olhos, mas não adiantou. Sofreu por não ter nada para confessar. Foi isso o que concluiu ao tentar descobrir a causa de sua reação inadequada àquela cena. Foi essa recordação que inconscientemente afetara sua decisão de fazer o papel. Durante a improvisação no *Actors Studio*, a re-criação e representação desse acontecimento tinham feito a preparação perfeita para o que de outra maneira seria uma cena muito difícil.

A improvisação destina-se não apenas a estimular um processo de pensamento e um tipo de reação, mas também auxilia na descoberta do comportamento lógico do personagem para que o ator não se sinta encorajado a "meramente ilustrar" o significado óbvio de suas palavras. Várias vezes os atores se sentem confundidos pelo fato de que durante as cenas pelas quais são aclamados, têm a consciência de estar tendo pensamentos que não se relacionam com a peça.

Como já disse antes, *não importa tanto o que o ator pensa*, mas o fato de que *esteja realmente pensando em alguma coisa que seja verdadeira para ele naquele momento em particular.* O pensamento faz-de-conta, que pode coincidir com a peça, não é suficientemente real, embora possa servir para enganar a platéia. É isso que queremos dizer quando nos referimos à atuação como sendo apenas uma "indicação".

A segunda parte mais importante do meu trabalho dirige-se à memória afetiva. Como descrevi em outro capítulo, Boleslavski dividia a memória afetiva em duas categorias: memória analítica e memória do sentimento. A memória analítica é treinada e desenvolvida em exercícios com objetos imaginários; em nosso trabalho, denominamos este aspecto da memória afetiva, de *memória sensorial.* A segunda categoria descrita por Boleslavski era a memória do sentimento, que chamamos de *memória emocional.* O trabalho que desenvolvi no *Actors Studio* e em minhas aulas particulares, englobava a memória emocional como parte do treinamento do ator. (O termo geral *memória afetiva*, freqüentemente é confundido com o termo *memória emocional*, mas a *memória emocional* dirige-se especificamente às reações mais intensas de uma resposta emotiva. Stanislavski e seus colaboradores muitas vezes empregaram o termo *memória afetiva* significando

o que chamamos de *memória emocional*, a lembrança dos sentimentos. Na discussão a seguir, os termos são usados com esse mesmo significado).

O termo *memória afetiva*, foi tomado por Stanislavski de um trabalho do psicólogo francês, Theodule Ribot — *A Psicologia das Emoções*. Esse livro foi traduzido para o russo em 1890. (Uma cópia dessa obra encontra-se na biblioteca de Stanislavski). Ribot diz no capítulo *A Memória dos Sentimentos* que existiam numerosos estudos sobre a natureza e a recriação de imagens visuais, auditivas, tátil-motoras e verbais, mas que o aspecto da memória emocional permanecia quase que intocado. Nossas emoções e paixões, assim como as percepções da visão e da audição, podem deixar memórias em nós. É claro que essas memórias são detonadas na vida, por alguma ocorrência real. Sua preocupação era saber se essas "emoções experimentadas anteriormente poderiam ser revividas espontânea e conscientemente, ou atendendo à nossa própria vontade, independentemente de qualquer ocorrência real que as provocasse".

Ribot não questionou de forma alguma a existência de memórias emocionais. Discutiu somente, até que ponto seriam capazes de ser revividas segundo nossa vontade. Vários críticos, infelizmente, confundiram a existência das memórias emocionais com a dificuldade que a maior parte das pessoas encontra em repetí-las ao seu desejo. E é precisamente a esse problema da repetição que Stanislavski se dedicou, por causa de sua aplicação a todas as escolas e estilos de representação.

Ribot cita suas investigações pessoais, nas quais solicitava a diferentes pessoas que revivessem ou recapturassem uma memória emocional. Em um dos estudos, um jovem de vinte anos esforçou-se para lembrar a sensação de tédio que experimentou em seu primeiro dia de quar-

tel. Fechou os olhos e abstraiu os pensamentos. Logo sentiu um arrepio que descia pelas suas costas, a sensação de algo desagradável que não gostaria de sentir novamente. Essa sensação desagradável estava ligada a uma sensação vaga, que não se materializou completamente. Visualizou então, o pátio do quartel onde costumava caminhar; essa imagem foi substituída por outra, de um dormitório no terceiro andar. Nesse momento, viu-se sentado a uma janela e, olhando através dela, divisou todo o terreno dos acampamentos. A imagem desapareceu rapidamente, porém ficou uma "idéia vaga de estar sentado a uma janela e depois uma sensação de opressão, desconforto, rejeição e um certo peso nos ombros". Enquanto isso, persistia a sensação do tédio.

Ribot comenta que a característica peculiar da memória afetiva, é a lentidão com que se desenvolve. Na realidade, descobri que depois de exercício suficiente, a lembrança pode voltar em um minuto.

As descobertas de Ribot, naturalmente representaram um grande papel na crescente percepção de Stanislavski dos processos inconscientes do ator durante o trabalho de criação. Isto apresentou uma solução para um problema que antes lhe fugia à compreensão: o que acontece quando o ator está inspirado, ou qual é a natureza da inspiração do ator?

A memória pode ser dividida em três categorias: primeiro, existe a *memória mental*, que pode ser facilmente controlada. Nesse momento em particular, tentamos nos lembrar de onde estivemos ontem e a maioria das pessoas consegue fazer isso. O segundo tipo, é a *memória física*, que nos ensina a controlar nossos músculos. Durante o processo de aprendizado, estamos perfeitamente conscientes do que estamos executando, mas depois de dominá-lo, esse processo continua a ser repetido automa-

ticamente por nossa memória. Por exemplo, meu filho David, aos cinco anos de idade, anunciou com orgulho que era capaz de amarrar o laço do sapato. Mas ele precisou de cinco anos de treino para executar essa tarefa. Depois de algum tempo, essa ação tornou-se um hábito; a memória funcionava automaticamente. O terceiro tipo de memória, é a *memória afetiva.* Consiste em duas partes: *memória sensorial* e *memória emocional.*

A memória afetiva é o material básico que vai ser revivido em cena e, portanto, a parte mais importante para a criação de uma experiência real no palco. O que o ator repete em cada representação, não são só as palavras e os movimentos que estudou nos ensaios, mas a memória da emoção. Alcança essa emoção através da memória dos pensamentos e das sensações.

Os psicólogos discordam quanto à natureza verdadeira da emoção: o que acontece psicologicamente? Em que área fica localizada a emoção? Como é estimulada? Como é expressa? Muitas dessas perguntas não foram suficientemente respondidas.

Um estudo impressionante sobre a presença da memória afetiva (tanto memória sensorial como memória emocional), é o trabalho de um cirurgião de cérebro, o canadense Dr. Wilder Penfield. Durante o tratamento cirúrgico de pacientes que sofriam de ataques epiléticos, surpreendeu-se com o fato de que o estímulo elétrico de certas áreas do cérebro, ocasionalmente produzia um estado no qual o paciente "revivia" uma experiência anterior. Quando descobriu esses *flashbacks* pela primeira vez, em 1933, permaneceu incrédulo. Uma jovem mãe contou a ele que subitamente ficou consciente de estar na sua cozinha, ouvindo a voz do filho que brincava no quintal. Cada elemento da experiência original foi reproduzido: os barulhos da vizinhança, os carros passando, etc. Ou-

tro paciente reviveu uma idá a um concerto; cada instrumento individualmente, estava claramente definido.

Desejando confirmar suas descobertas, o Dr. Penfield começou a interessar-se em pesquisar mais profundamente a origem dessas sensações. Re-estimulou o mesmo ponto trinta vezes. Em todas elas o paciente "reviveu" a experiência. O Dr. Penfield intitulou essas reações como "experimentais". Na vida real, esse processo é estimulado por algum fator condicionador que o faz surgir. Por exemplo, quando alguém lhe diz que encontrou uma determinada pessoa por quem tem algum sentimento forte, seu coração dispara. Reagirá meramente à menção ou sugestão daquela pessoa, mesmo em sua ausência.

Enquanto as ações mentais ou físicas podem ser controladas à vontade, as emoções não podem. Você não pode ordenar-se ficar zangado, odiar, amar e assim por diante. Conseqüentemente, não pode querer parar de sentir qualquer dessas emoções, desde que já tenham surgido. Foi nessa área que os métodos surpreendentes de Boleslavski e de Madame Ouspenskaya constituíram a maior contribuição à arte de representar.

A "inspiração" que eu percebera no princípio de minha carreira, ocorria quando um grande ator trabalhava inconscientemente e conseguia reviver uma experiência e expressá-la numa atuação. Já falei sobre a inspiração de Ben-Ami em *João Batista*. Mas esses atores não conseguiam repetir a experiência à sua vontade. Recriar ou reviver um acontecimento intensamente emocional no momento em que quiséssemos, passou a ser o cerne do nosso trabalho.

O ator aprende a controlar a "inspiração", através de um exercício de "memória emocional". Para tentar reviver uma experiência, antes de mais nada, o ator deverá estar completamente relaxado, para que não haja inter-

ferência entre a atividade da mente e as outras áreas que estão sendo induzidas a responder. Descobri que a presença da tensão física ou mental, freqüentemente resulta da antecipação do modo pelo qual a emoção deverá acontecer, interferindo, assim, no fluxo espontâneo da sensação.

Não é necessário que se passe por todas as horas ou dias que o fato levou para se desenvolver. O ator começa cinco minutos antes do momento em que o acontecimento emocional ocorreu. O processo correto para a indução de uma resposta é através dos sentidos. Deve tentar lembrar-se de onde estava; digamos que estivesse num pátio. O ator não pode simplesmente pensar em generalidades. O pátio é composto de vários objetos que ele vê, ouve, toca e assim por diante, e que ele designará com a palavra *pátio*. Somente através da formulação da concretude sensorial desses objetos, as emoções podem ser estimuladas. Não é suficiente dizer, "Fazia calor". O ator precisa definir exatamente em que áreas percebia o calor de que se lembra, localizando a concentração nessa área, para criar não apenas a memória, como também esse momento particular. O ator lembra-se de como estava vestido: a visão, a textura, ou a sensação daquele material sobre seu corpo. Tenta então lembrar-se do acontecimento que originou a emoção, não pela seqüência da história, mas nos termos das várias sensações que a cercaram. Se outra pessoa estava envolvida no acontecimento, também deve ser recordada através da memória sensorial.

Quando o ator estiver próximo do momento da reação emocional mais intensa, seu corpo freqüentemente revelará uma contra-tensão para impedi-la; ninguém gosta de reviver experiências intensas. Quando o ator alcançar o momento de maior intensidade, deve tentar ser capaz de manter a concentração sensorial; de outra maneira, sua

vontade estará fora de controle e ele poderá ser levado pela experiência emocional.

Já presenciei muitas reações de medo por parte das pessoas, quando pela primeira vez encaravam o problema de lidar com exercícios de memória emocional — medo de serem levados, como disseram e não poder retornar, um medo que é perfeitamente natural, porque o ser humano está nesse momento fazendo uma coisa à qual não está acostumado, e tudo o que é novo e apavorante. Trata-se ainda do medo de perder o controle sobre si mesmo. O ponto essencial do exercício de memória emocional é estabelecer o controle da expressão emocional. Por esse motivo, o trabalho com a memória emocional é precedido de um trabalho extenso de preparação.

O trabalho fundamental do ator — o treinamento de suas habilidades interiores - é precedido pelo desenvolvimento do relaxamento e da concentração. O trabalho com a concentração, desenvolve a habilidade de usar os sentidos, não apenas com objetos reais, mas também com imaginários. Esses procedimentos serão descritos detalhadamente no próximo capítulo.

Muitos críticos do *Método* objetaram ao uso da memória afetiva pelo ator, mas não observaram com que freqüência isso ocorre nas outras artes. A memória afetiva é um elemento decisivo em quase toda criação artística. A única diferença é que, nas outras formas de arte, a memória afetiva é criada pelo artista na solidão de seu próprio ambiente. Na arte da representação, o artista precisa criar na presença de uma platéia, num determinado tempo e lugar.

Esse elo entre a memória afetiva e a criatividade sempre foi uma presença constante na poesia. Na verdade, grande parte do impulso dado ao movimento romântico, no início do século XIX, foi uma exploração e celebra-

ção da "verdadeira voz dos sentimentos". Tanto na poesia como nos tratados críticos, os românticos ingleses tentaram revelar os fundamentos sensoriais de sua própria criatividade. Wordsworth escreveu em *O Prelúdio:*

... porque eu tinha um olho
Que é meu instrumento mais possante, eternamente
Procurando as sombras da diferença
que estão ocultas em todas as formas exteriores,
Próximas ou remotas, pequenas ou vastas, um olho
Que numa pedra, numa árvore, numa folha distante,
Até no oceano imenso e no firmamento azul,
Cintilante com multidões familiares de estrelas,
Não conseguia encontrar recanto onde sua força pudesse repousar.

Em poema análogo, Coleridge aclama o laço entre a imagem mental e o espírito criativo,

Oh! Que mundo é o olho! que essência estranha e inescrutável!
Aquele que é completamente cego e não vê o fogo que o aquece;
Aquele que nunca contemplou o seio entumescido de sua mãe;
Aquele que sorriu em sua alegria assim como um bebê que sorri em sua modorra;
Mesmo para esses ele existe, move-se e agita-se em sua prisão;

Vive com uma vida separada, e "É um Espírito?", pergunta.
"Claro, pois tem pensamentos próprios, e ver é apenas uma linguagem."

Até mesmo Byron declarou que Wordsworth o ensinara a ver uma montanha, usando o "olho da mente", assim como uma realidade objetiva.

Grande parte da poesia romântica inglêsa foi uma resposta direta à experiência sensorial: o que os poetas viam, o que ouviam, o que observavam. Lembrando o momento da criatividade quando compôs o famoso poema *Os Narcisos*, Wordsworth escreveu:

Pois muitas vezes, quando em meu divã reclino
Em estado ocioso ou pensativo,
Cintilam no olho interior...

As descrições de Wordsworth não eram simples frases literárias, mas o resultado de uma observação direta. Quando alguém questionou sua avaliação da aparência das ovelhas vistas através de um véu de neblina — "Suas ovelhas pareciam ursos da Groenlandia" -, comprovou-se que a neblina realmente exagera a proporção de um objeto. Mesmo o sentido de Wordsworth sobre o som poético, o tinir do gelo, o zumbido das abelhas, o murmúrio dos riachos, o trinado dos pássaros — todos esses artifícios literários vieram de uma percepção auditiva impressionantemente sintonizada.

Em nosso próprio século, os dois maiores novelistas, James Joyce e Marcel Proust, usaram a memória afetiva em sua expressão gráfica mais direta. Virtualmente,

todo o painel épico de Proust, *À Procura do Tempo Perdido*, foi uma tentativa de gravar a memória da experiência dentro de um contexto sensorial. O sabor de um biscoito, o cheiro de um cigarro, a marca feita por um botão do pijama, a posição incomum de seu corpo quase adormecido — todas essas sensações recordadas, desfiavam uma corrente de memórias emocionais que nenhum intelecto puro conseguiria.

Proust descreveu a dificuldade de recapturar o passado emocional, um problema que quase todos já experimentaram:

> "É um trabalho em vão tentar recapturá-lo; todos os esforços de nosso intelecto revelaram-se fúteis. O passado oculto em algum lugar fora do domínio, além do alcance do intelecto, em algum objeto material (na sensação que o objeto material nos dará), do qual não suspeitamos."

O que se segue da obra de Proust é uma descrição clara e sensível de uma memória afetiva e de como é evocada.

> "Um dia de inverno, quando voltei para casa, minha mãe, vendo que eu estava com frio, ofereceu-me chá, que normalmente não tomo. Recusei, a princípio, mas depois, sem nenhum motivo especial, mudei de idéia. Ela mandou buscar daqueles bolinhos estufados, chamados de "*petites madeleines*", que pareciam ter sido moldados na concha pregueada de um peregrino... Levei aos lábios uma colherada do chá, no qual tinha mergulhado um pedaço do bolo.

Logo que o líquido quente com as migalhas chegou ao palato, um arrepio percorreu meu corpo todo, e eu parei, prestando atenção nas extraordinárias mudanças que estavam ocorrendo.

Quando reconheci o sabor das migalhas de *madeleine* mergulhadas em sua cocção de flores de lima que minha tia costumava me dar (embora ainda eu não soubesse e devesse adiar por longo tempo a descoberta de porque essa lembrança me deixara tão feliz), imediatamente a velha casa cinzenta que dava para a rua, onde o quarto dela ficava, elevou-se como um cenário de teatro, ligando-se ao pequeno pavilhão que dava para o jardim construído atrás dela para os meus pais (o painel isolado que, até aquele momento, tinha sido tudo o que eu pudera ver); e, com a casa, a cidade, de manhã à noite e tudo numa tentativa de fazer com que reaparecesse."

A descrição de Proust nos oferece não apenas a demonstração espantosa e detalhada de uma memória afetiva, como também o questionamento e a análise aguçada de seu valor criativo, aponta o problema do artista e seu método de inspiração e criatividade.

"E subitamente a memória retorna... Estava cônscio de que ela se ligava ao gosto do chá e do bolo, mas de que transcendia infinitamente aqueles sabores, não podia, realmente, ser da mesma natureza deles. De onde viera? O que significava? Como poderia eu medí-la e definí-la?"

Os grandes pintores são ainda mais sensíveis quanto à recordação sensorial e emocional. O grande pintor abs-

trato Wassily Kandinsky descreveu uma capacidade incomum para reter a imagem visual "real" de seu passado. Lembrava-se de que, mesmo quando menino, era capaz de "pintar em casa quadros de memória", que tinha visto em exposições. Lembrava-se também, de que, num exame de estatística, foi capaz de citar uma página inteira de números que aparecia diante de seus olhos da mente. Podia passar por uma longa rua e mais tarde dizer os nomes de todas as lojas sem cometer nenhum engano, porque parecia literalmente vê-las de novo em sua mente.

> "Inteiramente sem consciência disso, eu absorvia firmemente as impressões, às vezes tão intensa e incessantemente, que sentia como se meu peito estivesse com câimbras e minha respiração difícil. Sentia-me tão exausto e esgotado, que freqüentemente sentia inveja dos funcionários que se permitiam — e conseguiam — relaxar completamente após um dia de trabalho."

Quando Kandinsky passou a dedicar-se ao abstracionismo em sua arte, percebeu que essa capacidade tinha diminuído.

> "No princípio fiquei horrorizado, mas depois compreendi que os poderes que tornavam possível uma observação constante estavam sendo canalizados em outra direção, através de minha capacidade altamente desenvolvida de me concentrar, e pude executar outras coisas agora mais necessárias para mim."

Para Kandinsky, o passo seguinte foi reviver imagens e experiências. Em suas próprias palavras,

> "Tudo o que era "morto" tremeu. Estrelas, lua, madeiras, flores que os poetas cantam, e também um toco de cigarro que se encontrava no cinzeiro, um paciente botão branco de calça espiando de uma poça na rua, um submisso pedaço de casca que uma formiga arrastava pela grama alta, em suas mandíbulas fortes, para destinos incertos porém importantes, uma página de calendário que a mão consciente arranca da companhia calorosa do restante bloco de páginas — tudo me mostra sua face, seu ser mais profundo, sua alma secreta, que permanece mais tempo silenciosa do que se faz ouvir."

As impressões "revividas" de Kandinsky transformaram-se em imagens na sua pintura. Vemos aqui um exemplo da capacidade de controle do artista e portanto, de expressar sua experiência emocional.

Embora T.S. Eliot se referisse à criatividade do autor em seu ensaio *O Problema de Hamlet*, o que disse pode também ser aplicado à relação necessária entre a criatividade artística e as técnicas práticas de memória afetiva que usamos no *Método*:

> "A única maneira de expressar a emoção sob a forma de arte, é descobrindo-se um "objetivo correlativo"; em outras palavras, um conjunto de objetos, uma situação, uma cadeia de acontecimentos, que deverão ser a fórmula daquela emoção *particular*; de tal forma que, quando os fatos externos, que

devem transformar-se em experiência sensorial, forem dados, a emoção é imediatamente evocada."

O ator, portanto, usa o "objetivo correlativo" de suas próprias experiências para encontrar um meio de demonstrar a emoção que seu personagem necessita expressar no palco. A memória afetiva passa a ser o código para a expressão do ator.

Deve-se chamar atenção para o fato de que, em todas as artes interpretativas, excetuando-se a representação teatral, o artista tem um instrumento que não faz parte de seu corpo e que ele aprende a controlar. O instrumento com o qual o músico trabalha, piano, violino, etc., não cria reações mentais ou emocionais próprias. Apesar do estado emocional do executante, o instrumento permanece objetivamente calmo e capaz.

O instrumento do ator, no entanto, é ele mesmo; trabalha com as mesmas áreas emocionais que usa na sua vida real. O eu próprio que o ator apresenta à imaginária Julieta, é o mesmo eu próprio usado por ele em suas experiências mais particulares e íntimas. O ator é tanto o artista quanto o instrumento. Em outras palavras, violinista e violino a um só tempo. Poderíamos imaginar o que aconteceria se o violino ou o piano resolvessem começar a falar com o executante, queixando-se de que não gostavam de ser tocados de tal e tal modo, que não conseguiam reagir a certas notas, que era embaraçoso serem tocados sensualmente pelo músico. Pois essa interação entre o artista e seu instrumento, é exatamente o que transpira quando o ator representa. Seu corpo, sua mente, seus pensamentos, suas sensações, suas emoções são separados de suas intenções objetivas. *O Método*, portanto, é o caminho pelo qual o ator pode abrir mão do controle

de seu instrumento, isto é, o procedimento através do qual o ator pode usar sua memória afetiva para criar uma realidade no palco.

Os frutos da viagem: processos para o Aprendizado do Ator

Neste capítulo do livro, faço um esboço dos passos e procedimentos do treinamento do ator, dirigindo seu enfoque para a representação. Não se trata de um capítulo com fórmulas pré-definidas. Não tem a intenção de substituir o treinamento sob supervisão adequada, nem propõe exercícios para que o ator os faça sozinho.

É bastante comum ressaltar que representação exige crença, fé e imaginação. Para acreditar, uma pessoa tem que ter no quê acreditar; para ter fé, precisa de alguma coisa que o encoraje a ter fé; para ter imaginação, precisa ser capaz de imaginar alguma coisa específica. O intuito desses exercícios de interpretação é treinar a sensibilidade do ator para que ela reaja completa e verdadeiramente a objetos imaginários no palco, como já é capaz de fazer com objetos reais, na vida. Terá conseqüentemente a crença, a fé e a imaginação para criar no palco a "vida" que é exigida dos atores. E é para esse ponto que chamo maior atenção.

Naturalmente, o grau de viver aquilo, a escolha da realidade e a variada gama de sua intensidade alteram-se de peça para peça, dependendo das exigências do autor, do diretor e das próprias necessidades do ator.

A seqüência que pretendo descrever não foi descoberta casualmente, mas contém uma lógica básica surgida da prática e da experiência. Ela vai do simples para o mais complexo: de objetos que existem em nosso ambiente imediato a objetos que residem apenas em nossa memória; de objetos que são observados externa e claramente, aos que são interiores e dependem de nossa concentração para ser recriados. Passamos de objetos de atenção simples, para combinações de um número de objetos. Isso ajudará o ator a estar preparado para a variedade de problemas que terá de enfrentar em cena e na peça. Nesse momento acrescentamos palavras às várias ações que o ator criou até aqui. Se chegarmos à palavra depressa demais, como é a tendência da maioria dos treinamentos, o perigo será que a leitura do texto passe a ser o maior incentivo para os atores. Acontecendo isso, o que o ator faz em cena tenderá a permanecer somente como ilustração pictórica do texto, ao invés de estar relacionado com o comportamento do personagem.(*)

Todos os aspectos desses exercícios — relaxamento, concentração, memória sensorial, memória emocional — foram definidos por Stanislavski.

Cada exercício e sessão de treino iniciava-se, portanto, com um relaxamento. O ator tenta descobrir e entrar em contato com as áreas do corpo que estão tensas. A tensão não é emocional — isto é, preocupação, inquietação

(*) As palavras preparam o ator para a execução das atividades desejadas pelo autor. Mesmo assim, na época do *Group Theatre*, no terceiro dia de ensaio, os atores já eram encorajados a sair de suas cadeiras e, sem qualquer atenção ao palco ou à marcação, caminhar para permitir que seu corpo começasse a funcionar expressivamente, ainda que o *script* estivesse em suas mãos. Não lhes era permitido decorar as palavras da peça. Ao mesmo tempo, a improvisação relacionada com os sentimentos do ator e do personagem já tinha começado.

ou perturbação. Um ser humano pode estar passando por qualquer uma dessas situações e mesmo assim continuar relaxado e, portanto, capaz de lidar com elas. Tensão é a presença de energia desnecessária ou excessiva que inibe o fluxo do pensamento ou sensação para a região necessária. Mesmo sendo impossível libertar completamente o corpo de qualquer tensão, o ator precisa aprender a controlá-la de modo a que ela não iniba seu comando do corpo. O relaxamento corresponde à afinação de um violino ou de um piano. O músico pode estar enviando todos os comandos corretos, mas, se o instrumento não estiver adequadamente afinado, os resultados serão insatisfatórios.

O próprio fato da representação, cria tensão para o ator. O desenvolvimento cênico que implica decorar o texto, a concentração, a marcação e a comunicação, também cria pressões internas e externas sem precedentes sobre o ator. Portanto, aprende a relaxar não apenas a fim de se preparar para uma representação, mas para sustentá-la no palco. O ator lida com um instrumento — ele próprio — que continua a funcionar em nível subjetivo, além de obedecer a seus comandos objetivos. O controle adequado de sua energia é uma exigência fundamental.

É fácil verificar, fazendo-se uma experiência simples. Tente levantar alguma coisa pesada, como um piano ou uma mesa. Ao mesmo tempo, tente solucionar um problema simples, tal como multiplicar 75 por 6 — um exercício intelectual que normalmente apresentaria pequena dificuldade para o cérebro. Descobrirá que é quase impossível realizá-lo enquanto estiver levantando o objeto pesado. A energia dispendida na tarefa física torna difícil para o cérebro executar a tarefa mental. Outras áreas do corpo, não envolvidas diretamente no esforço, tais como as cordas vocais, tornam-se incomumente tensas e

portanto incapazes de funcionar perfeitamente. Se tentar recitar um poema, ou cantar uma canção, ou lembrar-se de alguma coisa, descobrirá ser quase impossível. Fica claro, então, como a tensão impede o ator de controlar suas capacidades expressivas.

A tensão neuromuscular torna difícil a transmissão e expressão dos pensamentos, sensações e emoções. Freqüentemente, um ator pode estar realmente sentindo a emoção com a qual está trabalhando, mas é incapaz de expressá-la por causa da tensão. Lembro-me de um ator que dizia externa e mecanicamente uma fala de certa peça de Shakespeare. Quando explicou o que tinha tentado fazer, parecia impossível acreditar no que dizia, porque não tínhamos visto nada daquilo na sua interpretação. Quando conseguimos que relaxasse e, depois, dissesse a mesma fala mantendo o relaxamento, subitamente ela se tornou viva e convincente. Isso tem sido corroborado numerosas vezes. O papel que a tensão e o relaxamento representam para o ser humano, está começando a ser reconhecido, mas sua importância para o ator ainda não é suficientemente apreciada.

Para conseguir o relaxamento, o ator precisa seguir alguns procedimentos simples. Primeiro, deve descobrir que posição numa cadeira o deixará confortável e bem apoiado. Como o ator tem que estar relaxado em condições variadas, preferimos que escolha uma cadeira que não seja particularmente confortável, mas na qual fosse concebível adormecer, como num ônibus, trem ou avião. Muitas pessoas literalmente não sabem o que fazer com seus corpos. Simplesmente esticam-se numa cadeira sentindo o desejo de relaxar. O ator deve começar a se conscientizar do que pode fazer com cada área de seu corpo de modo a ajustar-se na cadeira para que consiga sentir-se não apenas confortável, como também relaxado. O

conforto nada mais é do que o hábito a que estamos acostumados e as pessoas tendem a confundí-lo com o relaxamento.

Em segundo lugar, o ator começa a verificar cada área de seu corpo, para descobrir a presença da tensão. Normalmente, senta-se estaticamente e acredita que pensando no relaxamento o resultado virá automaticamente. Encorajamos o ator a verificar cada área, movendo-a e depois ordenando ao músculo ou ao nervo que relaxe. Sem o movimento, o comando mental do ator não vai levar a nada. O movimento muscular é feito para ligar o cérebro às várias partes do corpo, pois mais tarde, terá que obedecer a esse comando no palco sem qualquer movimento real. (Devo enfatizar que os movimentos que descrevo nada significam em si mesmos. De outra forma, bailarinos e outras pessoas que executam atividades físicas, seriam capazes de relaxar muito facilmente, o que raramente acontece).

O relaxamento físico é algo comparativamente fácil de se conseguir. O relaxamento mental já é bem mais difícil. Em certas áreas, a tensão física pode ser eliminada apenas com a diminuição da tensão mental. Com base não científica, mas simplesmente para aplicação prática, consideramos as áreas mentais de tensão como residindo em áreas específicas do corpo. A primeira zona é compreendida pelas veias azuladas das têmporas, que são facilmente observáveis. Muitas pessoas, quando experimentam alguma tensão, massageiam instintivamente essa zona da sobrancelha e das têmporas. No palco, o ator não pode depender dessa massagem. Tudo tem que ser controlado no cérebro. Por isso é necessário conseguir-se o relaxamento para tentar liberar a energia, para sentí-la escoando dessa área. Embora soe difícil, é muito fácil de ser realizado.

A segunda área de tensão é na base do nariz, dirigindo-se para as pálpebras. Essa área torna-se tensa porque está ativa o tempo todo, mesmo quando não existe uma necessidade especial de movimento para os olhos. Na realidade, as pálpebras relaxam-se piscando periodicamente. Somente durante momentos de embaraço ou de preocupação, esse reflexo torna-se mais óbvio. Uma tensão extrema e desnecessária surge na área dos olhos, a tal ponto que muitas pessoas, quando se deitam para dormir e começam a fechar os olhos experimentam uma sensação de queda, como se um peso fosse removido do corpo. Tudo que é preciso para que uma pessoa relaxe nessa área é fazer com que seus olhos se fechem lentamente, como faz quando vai dormir, para permitir que a energia excessiva possa fluir.

A terceira área de tensão está localizada nos músculos que ladeiam o nariz, indo até a boca e o queixo. Trata-se da área mais treinada de todo o ser humano e portanto, mais sujeita ao desenvolvimento de tensão. Esses músculos estão direta e ativamente ligados ao cérebro e ao processo da transferência da energia mental para a expressão verbal. Nossa expressão verbal (fala) torna-se tão automática, que a maior parte do tempo não estamos conscientes do que pensamos, até que o verbalizamos. A tensão ocorre freqüentemente nessa área porque ela permanece sempre pronta para reagir, mesmo quando isso não é necessário. Para ajudar a eliminar a tensão, devemos mover esses músculos deliberadamente de maneira não habitual, permitindo que eles e os nervos soltem-se como quando estamos dormindo ou bêbados.

O queixo torna-se objeto particular de tensão. Como evidência de tensão nessa área, verificamos que muitas vezes é até impossível movê-lo. A pessoa consegue abrir a boca, mas mesmo assim seu queixo permanece tão ten-

so quanto antes. Freqüentemente essa zona permanece resistente à manipulação feita com o intuito de aliviar a tensão facial. Outra área que costuma criar uma dificuldade adicional para o queixo, é a língua. Desenvolve ações rápidas e automáticas, que muitas vezes nem percebemos. Nesse local, torna-se bastante difícil lidar com a tensão, mas fazer pressão com o polegar sob o queixo ajuda um pouco.

A quarta área de tensão mental e física, é a nuca. Todos os músculos e nervos, atravessando a área espessa dos ombros e que vão à nuca e ao crânio, podem criar uma tensão muito forte e em sua base, que é muito difícil de ser contornada. Muitas pessoas se queixam desse tipo de tensão. Quando um amigo tenta auxiliar massageando a região, freqüentemente a pessoa sentirá uma dor forte. Esses músculos são fortes o bastante para equilibrar grandes pesos e, mesmo assim, o toque de dedos humanos, comparativamente leve, pode desencadear uma dor aguda. Tentamos auxiliar o ator movendo o pescoço em círculos e de um lado para o outro, descobrindo quais as áreas que estão tensas. Logo que essas áreas são localizadas, o processo de comando para que relaxem torna-se muito simples.

Outra área de tensão que descobrimos e com as quais apreendemos a lidar nos últimos vinte anos, é a dos músculos e nervos do alto e do início das costas. Esses músculos, de acordo com alguns psicólogos, retém a impressão de experiências emocionais muito fortes, freqüentemente de natureza dramática. Até que esses músculos estejam relaxados, as emoções não podem expressar-se livremente.

Durante os exercícios de relaxamento, muitas vezes o estudante vai se defrontar com emoções tentando escapar de seu interior, o que pode assustá-lo e retardar o

processo do relaxamento. O primeiro impulso do ator é tentar impedir que a emoção aconteça ou que se manifeste. Geralmente isso acontece automaticamente, pois já faz parte do condicionamento a que estamos submetidos. Devemos esforçar-nos para permitir que essa emoção se expresse, o que conseguimos através de um procedimento simples: o ator deve tirar do peito um som vibratório, permitindo que saia com facilidade: "Ahhhhhh." Expressa-se a emoção com esse som. Mas não deve esquecer-se de continuar os exercícios em busca de relaxamento, pois, de outra maneira, o som será um alívio e não uma libertação, e o hábito da interferência e da não-expressão manifestar-se-á com maior força, ao invés de ser eliminado. Se o procedimento citado não liberar a experiência emocional e, sim, dificultar o relaxamento, o ator deve emitir um som agudo, cheio, explosivo, diretamente do peito: "Hah!", o que irá permitir a expressão dessa emoção mais forte.

Qualquer pessoa que tente fazer este exercício sozinha, descobrirá geralmente que não consegue distinguir a diferença entre tensão e relaxamento, o que só poderá ser conseguido com o auxílio de um professor que supervisione o ator, que cada vez mais será capaz de verificar a diferença entre o que julga ser relaxamento e o verdadeiro relaxamento. Freqüentemente, com o desenvolvimento de sua capacidade de relaxar, ele próprio irá pensar que está mais tenso porque se tornou mais consciente.

Nenhum dos passos acima descritos funcionará se executado mecanicamente. O ator necessita estar bem consciente de seu posicionamento habitual; precisa checar todas as partes de seu corpo para verificar se existe tensão; precisa de fato mover separadamente todas elas segundo seu comando; necessita avaliar se os esforços

para relaxar estão trazendo os resultados desejados; precisa realmente fazer o contato entre seu cérebro e cada parte do corpo; precisa verdadeiramente comprometer-se com os comandos sonoros para conseguir o relaxamento.

O papel da tensão, separadamente do *stress* mental, que já foi bastante estudado, muitas vezes é decisivo para inibir a realização das intenções do ator no esforço da representação. Poderá afirmar que está criando a realidade desejada, ainda que esta não seja visível para o público. Examinando-se o relaxamento e eliminando-se as tensões físicas e mentais que são descobertas, a crença do ator pode ser verificada. Muitas vezes ele pensa que está realizando alguma coisa que existe em sua mente, mas a tensão interfere na criação da realidade, inibindo-a de expressar-se de outra maneira que não seja através dos hábitos já conhecidos da não-expressão.

O relaxamento é somente um prelúdio da preocupação central do ator: a necessidade da concentração. Tudo o que o ator faz, é uma ação bi-lateral. O relaxamento está ligado à concentração.

Um dos requisitos principais para o ator, é a capacidade de repetir o que já fez antes e fazê-lo parecer espontâneo. O que foi ensaiado cuidadosamente deve parecer improvisado. Contrariando a afirmação convencional de que o ator executa uma coisa de cada vez, declaramos que, ao contrário, deve estar preocupado com uma série de problemas. Deve também ter uma compreensão clara de onde está sua preocupação a cada momento e ainda a ordem de importância de todos os outros objetos que precisam ser cuidados ao mesmo tempo. Tudo isso dependerá de sua habilidade em controlar, dividir e ajustar a concentração. O talento do ator funciona apenas na medida em que sua concentração esteja treinada. A concen-

tração permite que o ator focalize a realidade imaginária exigida pela peça; portanto, é a chave do que se acreditava ser a imaginação.

O propósito dos exercícios de concentração é treinar o ator a criar e recriar qualquer objeto ou grupo de objetos, que se combinam em um acontecimento que estimula a experiência necessária a uma representação. Assim, é motivado a executar o comportamento lógico adequado ao seu personagem.

Para concentrar-se, o ator necessita de um objeto de concentração; não é possível concentrar-se abstratamente, e a simples presença de um objeto não induzirá a concentração. Se olhar para uma cadeira e tentar concentrar-se, nada acontecerá. Se começar a fazer-se perguntas simples, tais como: 'Qual a largura da cadeira? Qual a sua altura? Do que é feita?' e assim por diante, a concentração virá naturalmente. Mas isso, na verdade, é mais um processo de observação. O tipo de concentração necessária para uma atuação exige a capacidade da recriação de alguma coisa que não esteja presente. E dirige-se não só para o desenvolvimento da imaginação, mas também à presença daquela espécie de crença ou fé que já foi tantas vezes caracterizada como o elemento essencial da atuação.

Já chamei a atenção para o fato de que, na vida real, se acreditamos que alguma coisa seja verdadeira, comportamo-nos como se isso fosse realmente uma verdade. A tarefa do ator é criar esse nível de crença no palco, para que seja capaz de experimentar os acontecimentos e objetos imaginários da peça com o complemento das reações fisiológicas automáticas que acompanham a experiência real.

O treino da concentração inicia-se com a capacidade do ator de recriar objetos que encontra todos os dias.

Deve simplesmente observar cada um dos seus sentidos para verificar até que ponto reagem e respondem a esse objeto. Logo que aprende como seus sentidos funcionam na presença desse determinado objeto, aprende imediatamente a recriar essas reações na ausência do mesmo. O caminho para a concentração nesses primeiros exercícios, é através da memória sensorial. Os exercícios são feitos com objetos imaginários.

Na vida, os sentidos são desenvolvidos com intensidades diferentes. Algumas pessoas enxergam melhor do que ouvem, outras pessoas têm o paladar mais aguçado do que o olfato. Portanto, devemos esperar que a mesma coisa aconteça durante os exercícios. Por esse processo, apuramos nossos sentidos.

O primeiro exercício refere-se ao que o ator tomou no desjejum: café, chá, leite, suco de laranja. Pratica primeiro com o objeto real, tentando definir para si mesmo os elementos aos quais se refere quando diz: "Isto é real". Explora o peso e a textura da xícara ou do copo, a sensação do líquido que contém, a temperatura do mesmo como a sente através da vasilha, etc. Quando levanta a xícara para levá-la aos lábios, o peso muda, o que afeta outras áreas do braço. Examina então o aroma, a temperatura da bebida e finalmente, o gosto. Nesse momento, o ator deve realizar o exercício sem a presença do objeto.

Várias pessoas, quando vão executar este exercício pela primeira vez, queixam-se de que não estão acostumados a pensar na ação enquanto bebem. Não são capazes de realizar o exercício, exceto pela imitação muscular do modo como seguram o objeto. Não é isso, naturalmente, o que procuramos. Não realidade, não é verdadeiro que não pensemos quando executamos uma ação tão simples. Uma criança leva de três a cinco anos para treinar seus músculos o suficiente para levar a xícara à

boca sem derramar. Se observarmos uma criança em seus primeiros anos, veremos que a xícara vai atingir quase que todas as outras áreas, menos a boca. No entanto, depois que aprende essa empreitada, ela se torna habitual. Os processos que antes exigiram tanta atenção e consciência, tornam-se automáticos e o ser humano acha que perdeu a consciência. No entanto, uma mudança em qualquer dos aspectos da experiência, por exemplo, da temperatura, imediatamente chama a atenção da pessoa.

Como já mencionei, a tendência do ator no início deste execício é imitar suas ações físicas. Assim, quando inicia o ato de levar a xícara aos lábios, imita o espaço de tempo no qual geralmente isso é feito. Mas se ele está empenhado em recriar a presença sensorial do objeto, levará, no processo, um tempo totalmente diferente para completá-la. Esse espaço de tempo dependerá da extensão em que seus sentidos trabalharem. É uma lógica seguida em vários outros esforços de aprender a fazer alguma coisa. Quando uma pessoa lê um texto, o faz rápidamente, mas no processo da memorização, pára e recomeça, ralenta e tenta recordar-se, dependendo do grau em que sua memória realmente funcione. A habilidade de interromper o funcionamento automático dos nervos e músculos para criar a presença de um objeto por si mesmo, e não simplesmente para sugerir sua presença para um observador, é parte do processo de criar a realidade ao invés de imitá-la.

É interessante observar que esse primeiro exercício contém todos os sentidos: tato, paladar, visão, audição e olfato, e mesmo assim continua sendo o exercício mais simples, pela concentração num único objeto. Um dos sentidos pode trabalhar fracamente, enquanto outro demonstra maior intensidade. Somente quando os sentidos forem estimulados por diferentes objetos, não relacionados

entre si, o exercício torna-se mais complexo e mais difícil para a concentração do ator.

O segundo exercício de concentração é olhar-se no espelho. Para a mulher, penteando os cabelos e maquilando-se. E para o homem, barbeando-se. O ator deve exercitar-se em casa, quando estiver realmente executando essas tarefas. Tenta então repetir a realidade sem a presença dos objetos. A ênfase é dada, não à imitação do modo como executa essas atividades comuns, e sim à habilidade de recriar os objetos que participam na execução dessas ações, através da memória sensorial.

A lógica de escolher este exercício como o segundo a fazer é que ele nos diz alguma coisa sobre o ator, além de treinar os sentidos. Descobrimos pessoas que não têm a consciência de si mesmas. Algumas são capazes de se ver no espelho; outras reagem muito subjetivamente e de maneiras incomuns ao se verem. Esse exercício nos permitirá uma visão do interior do indivíduo com o qual estamos trabalhando e permite-nos variar a seqüência dos exercícios de acordo com essa percepção. Um ator subjetivo não será encorajado a alimentar essa subjetividade; por outro lado, um ator que apresente dificuldades em entrar em contato consigo mesmo, poderá ser estimulado a uma maior consciência de sua própria presença.

Não praticamos e repetimos cada exercício até que esteja totalmente executado. O ator não deve ser encorajado a desafiar-se o tempo todo. Retornará a esses exercícios mais tarde durante seu treinamento, mas, enquanto isso, é necessário examinar todos os seus sentidos e não ficar só com um deles. A mesma lógica é usada nos esportes. Nenhum lançador de beisebol inicia seu aprendizado batendo na bola para ver com que força pode atirá-la. Nenhum jogador de futebol começa testando imediatamente sua capacidade para executar aquilo que é de

sua maior competência. Pelo contrário, treina primeiro sua flexibilidade, exercita-se em geral, corre, executa exercícios calistênicos e depois, lentamente, inicia a prática do que virá a ser sua especialidade. Infelizmente, numerosos professores exigem que o ator consiga resultados imediatos sem permitir que exercite suas faculdades, que fique em forma.

Se o ator não apresentou uma boa resposta aos dois primeiros exercícios, se se queixa de não estar conseguindo nenhuma sensação, descobri ser útil usar exercícios nos quais possa diferenciar a realidade muscular da sensorial. Deve-se pedir a ele que execute tarefas simples como calçar e descalçar sapatos e meias. Trata-se de uma atividade diária. Sabemos que o ator é capaz de executá-la enquanto conversa ou faz outras coisas. Como pode praticá-la diáriamente, torna-se um exercício útil para ser trabalhado. Outras vezes, pedimos ao ator que trabalhe com seu sensorial, despindo e vestindo roupas íntimas, pois esses objetos ficam próximos de áreas muito sensíveis tanto nos homens como nas mulheres. Esses exercícios ajudam a estimular a resposta sensorial.

Se o ator ainda sente dificuldades, sugiro que trabalhe com três peças de materiais de diferentes texturas, tais como, seda, pele e madeira. O ator deve lidar, não com o objeto inteiro, mas apenas com sua textura. Pratica com ele tocando-o, atirando-o no ar para sentir a sensação de seu peso, fazendo com que entre em contato com diferentes partes de seu corpo, rosto, pescoço, braço, etc, partes que geralmente não estejam acostumadas a esse contato. Normalmente irá descobrir que seu comportamento muscular é o mesmo com os três objetos, mas que a experiência sensorial é bastante diferente. Isso irá ajudá-lo a distinguir entre a sequência muscular, que normalmente é imitativa e habitual, e a resposta sensorial, que estamos tentando despertar.

Se ainda existir alguma dificuldade, costumo sugerir ao aluno que trabalhe com um objeto verdadeiro na aula, um chapéu, ou uma almofada; deverá transformá-lo em um objeto completamente diferente, como por exemplo, uma criança, um cachorro, ou uma boneca. A presença do objeto literal, ajuda a centralizar a concentração do ator e a presença de uma sensação também literal, ajuda a estimular ou sugerir a sensação imaginária desejada. (Este exercício foi sugerido por Vakhtangov).

Se o ator continua a sentir dificuldades, o que raramente acontece nesse estágio, usamos então o que costumamos chamar de objeto pessoal, que não é na realidade diferente de qualquer outro objeto, mas que deve conter algum elemento de significado pessoal. Para estimular no ator a procura de uma conexão pessoal com o objeto, descrevemos seu valor em termos exagerados: alguma coisa que lhe tivesse sido dada por alguém muito próximo, que já morrera; por alguém que ele amava, mas de quem estivesse separado; por alguém que tivesse se matado. Óbviamente, muito pouca gente possui objetos com conexões tão fortes quanto estas, mas isso dará ao ator a sensação da natureza especial do tipo de objeto que estamos procurando. Ao tentar recriá-lo, o ator lidará com ele da mesma maneira que o faria com qualquer outro objeto. Não fará qualquer esforço para capturar o significado especial ou a resposta emocional relacionados com ele. Entretanto, como o objeto possui uma conotação pessoal intrínseca, invariávelmente detonará uma reação; talvez não na primeira vez, mas freqüentemente na segunda ou na terceira.

Depois do segundo exercício (olhar-se no espelho), passamos para outro, onde não existe qualquer movimento muscular. O ator trabalhará com o calor solar. Não é permitido imitar a posição ou a maneira que assume

quando está verdadeiramente ao sol; por exemplo, não deve deitar-se no solo. Ao contrário, deve sentar-se numa cadeira e imaginar o sol onde estava no momento em que praticou o exercício com o sol de verdade e tentar recriar o que seu corpo sentiu naquele momento. Além disso, é encorajado a mover a área particular de seu corpo que estiver concentrada em direção ao sol. O movimento agirá como um estímulo para que aquela área responda ao comando do cérebro. Além disso, deve relaxar as outras regiões de seu corpo que naquele momento, não participam da concentração. Desse modo, prepara-se para conseguir criar a sensação do calor solar. Assim, exercitando o controle sobre seu corpo, será capaz de fazer coisas que não estejam relacionadas somente com o relaxamento; estará treinando um controle que poderá ser exigido pela ação de uma peça.

A partir de então, os exercícios continuarão, testando a presença da memória, assim como a sua intensidade. Essa intensidade da reação do ator é verificada através de exercícios relacionados com uma dor aguda. Nesse momento, pela primeira vez, o ator não estará lidando com um objeto com o qual pode praticar, mas sim com a memória de uma sensação. A dor com a qual o ator escolherá trabalhar, não deve ser uma sensação total, deve residir numa área determinada, para que a concentração saiba exatamente onde deve ser exercida.

A reação inicial do ator à sensação deverá ter sido intensa. Se conseguir recriá-la, devemos ver a mesma intensidade de reação. Muitos atores ficarão abismados inicialmente pela intensidade de sua realidade imaginada. No fundo de suas mentes, todos sempre possuem a tendência de acreditar que a realidade imaginária não existe e que tenha sido criada por alguma imagem da realidade. Mas, nesse momento, tornam-se conscientes da ver-

dadeira força da imaginação. A dor recriada ocorre numa medida que nunca acreditaram ser possível. Percebem pela primeira vez que representar não é apenas um faz-de-conta; a imaginação do ator tem que conceber e recriar uma experiência, que o convencerá de sua própria presença e realidade, forçando-o assim a ter fé no que está fazendo.

Continuamos em outros exercícios a explorar a intensidade da memória sensorial. No exercício relacionado com o paladar, pedimos ao ator que trabalhe com um objeto real, como por exemplo, um limão ou vinagre. Praticando em casa com o objeto real, pode confirmar a que ponto sua memória sensorial está trabalhando. A seguir, pratica exercícios com um cheiro forte, um barulho agudo, etc...

O ator passa então para um exercício ligado a sensações globais. Uma sensação global não é experimentada localizadamente, mas com o corpo inteiro. Geralmente começamos com exercícios de recriação de um banho, depois uma ducha, depois um banho a vapor ou sauna (ou, para pessoas que nunca experimentaram a última, um vento frio). Para várias pessoas, uma sensação especial é caminhar na chuva. Esses exercícios parecem representar um papel importante para o despertar total das reações do ator.

O valor do exercício de sensação global é duplo. Primeiro que tudo, desenvolve os sentidos e as espécies de sensações ligadas a eles. Em segundo lugar, descobri que ajudo a desbloquear zonas da pessoa, que possam estar trancadas ou inibidas. Não é necessário saber-se onde se encontra o bloqueio ou se existe. Descobrimos através de nossas observações que quase todas as pessoas possuem zonas de inibições, auto-censura e embaraços que tornam difícil sua expressão total no palco com a mesma desenvoltura que exibem em particular.

Muitos atores apresentam dificuldades na recriação da experiência completa, quando estão desempenhando os exercícios de sensação global. Podem parar em baixo do chuveiro e estar simplesmente pensando; ou se estão numa banheira, ficam deitados tentando resumir o quadro e o conceito do banho. Sob essas condições, o ator experimenta uma concentração interior e a memória da experiência real; o que não basta para chegar à sensação na qual está trabalhando. Para a experiência ser recriada, precisa ser encarada não como uma unidade; ao contrário, cada área do corpo deve tentar recriar a sensação específica que apresenta como reação à água, por exemplo.

Uma ducha é uma experiência vivenciada, separada e diferentemente, pelas partes do corpo, todas capazes de gerar respostas independentes. Se você se aproximar de uma mulher que não conhece e a tocar no ombro, ela se virará para você e perguntará: "Sim?", mas, se você a tocar no traseiro, ela reagirá diferentemente. É o mesmo corpo e a mesma pessoa, mas as reações são diferentes.

Cada área do corpo, embora seja parte de uma totalidade, é capaz de uma reação independente no ser humano e, portanto, no exercício de sensação global. Freqüentemente o ator entra em contato com uma área que pode estar bloqueada, da qual ele nem tem consciência. Mas isso não é motivo para preocupação. Apenas sugere que alguma coisa está sendo contida e, quando isso acontece numa área, bloqueia todas as outras. Muitas vezes, sem qualquer motivo especial que mereça ser analizado, sem qualquer necessidade de teorização, o ator induz a sensação naquela área, vencendo assim certas inibições inconscientes ou sensações bloqueadas. Conseqüentemente, neste exercício, várias vezes encontraremos emoções fortes.

Quando são desbloqueadas, várias sensações começam a se derramar, o que leva a uma expressão vívida e completa. É o que todos os atores desejam, mas para a maioria é muito difícil de ser adquirido, exceto em um nível relativamente externo.

Porém, as sensações globais que descreví, freqüentemente levam a um sentido de exibição mais pessoal. A chave talvez resida no fato da presença do elemento da nudez num chuveiro, etc. Para a maioria das pessoas, isso cria reações inibitivas muito fortes. No final do exercício, geralmente verifico a crença do ator no que está recriando. Digo: "Muito bem, agora levante-se vagarosamente, mantenha o exercício, continue a fazer o exercício, vire-se e olhe para mim. "Invariavelmente as pessoas viram-se e não conseguem me olhar, embora o exercício seja executado com o ator completamente vestido. Riem, coram, respondem de forma embaraçada, sem exatamente serem capazes de me explicar o por quê. Quando questionados, admitirão que o que aconteceu, foi por se sentirem despidos. É mais uma desmonstração de até onde pode ir a imaginação. Afinal de contas, sabem que estão vestidos; mesmo assim, a força da realidade imaginária que criam, tem a mesma intensidade quanto se fosse literalmente verdadeira.

Em alguns casos, a reação é diferente. Quando se viram, olham para mim, não acontece muita coisa. Parecem estar um pouco auto-conscientes, mas de alguma forma, não se importam em ser observados. Alguns atores parecem adorar a situação. Adoram a sensação de nudez na frente de outras pessoas, por causa de um desejo sufocado pelo que chamamos de amor, não no sentido literal, mas no sentido de se atirar, no desejo de fazer parte de alguma coisa. Não é simplesmente sexual: querem fazer contato com as outras pessoas e têm grande dificul-

dade nisso. Conseqüentemente, são tímidos. Quando chamo sua atenção para esse desejo de fazer contato e sugiro que de alguma forma parecem gostar da exposição oferecida pelo exercício, responderão: "Ah, sim." É como se alguma coisa se aliviasse dentro dele. Parece permitir a expressão de uma sensação que é muito forte em várias pessoas, que normalmente foi bloqueada, incapaz de ser expressa, exceto sob condições artísticas e controladas. Não deve ser confundido com exibicionismo.

Agora, o ator já teve a oportunidade de começar a exercitar seu equipamento sensorial básico, incluindo o cinético. Pode continuar pelo resto de sua vida lidando com objetos diversos relacionados com o funcionamento dos sentidos. No palco, o ator nunca terá apenas *um* problema para enfrentar. Deve estar sempre consciente e capaz de lidar com muitos problemas ao mesmo tempo.

Alguns críticos do *Método,* questionam se o ator consegue mesmo realizar a vivência de um papel. Perguntam como é possível ser um personagem e acreditar no que está fazendo e atender a todas as exigências da peça: lembrar-se do texto, seguir as ordens do diretor, etc., tudo ao mesmo tempo. Pois é exatamente isso que o ator é capaz de fazer e é o que o leva ao segundo estágio do seu trabalho, lidar com mais de um exercício ao mesmo tempo.

Nesse momento do trabalho, o ator já treinou criar a sensação global, como foi descrito acima. Agora, acrescentamos um objeto ao exercício. É nesse ponto, que geralmente uso o objeto pessoal. Pode ser usado qualquer outro, mas como o objeto pessoal evoca uma reação mais forte, é particularmente útil neste momento. O ator cria a sensação global e a mantém; ao mesmo tempo cria um objeto pessoal imaginário. Nesse ponto, permite-se ao ator a realização de sons ("Ahhhhh ou Hah!"), longos ou

curtos, podendo ser suaves e calmos ou agudos e explosivos, dependendo do grau de resposta que procura expressar.

Acrescentamos nesse momento uma ação vocal deliberada, geralmente uma canção que pode ser cantada ou murmurada com ou sem palavras, que podem ser usadas separadamente da melodia. A intenção não é permitir que o som se expresse no ritmo e tonalidade habituais, e sim que seja colorido pela realidade que o ator esteja criando. A tendência do ator é cantar a canção da maneira que supostamente deve ser feita, mesmo que não esteja consciente disto. O que estamos tentando conseguir nesse momento, é exatamente o contrário. Isto será o início da preparação do ator para que possa enfrentar uma dificuldade que se torna muito importante na montagem real.

Suponhamos que o ator vá interpretar o papel de Hamlet numa montagem com visão nova e original. O diretor insiste para que o ator diga o solilóquio "Ser ou não ser", como se estivesse bêbado e rindo histéricamente como se tudo fosse uma grande piada. O ator se vê forçado a lutar com sua tendência inconsciente de dizer a fala no tom baixo, intenso, pensativo e espiritual que comumente é associado a ela. Embora possa criar a bebedeira e o riso, cada vez que tem que falar, "o músculo da língua" (usando expressão de Stanislavski) o arrastaria novamente para o discurso formal. Nesse estágio inicial do treinamento do ator, vamos começar a prepará-lo para lutar contra os padrões verbais convencionais. O esforço deverá ser dirigido para treinar o ator a controlar seus hábitos de entrega involuntários e permitir que as palavras tomem qualquer significado que possa vir da experiência ou do comportamento do ator. Assim, se verá capaz de resultados que nem ele mesmo pode antecipar ou concordar.

Os exercícios continuam a tornar-se mais complicados quando problemas adicionais são acrescentados. Somando-se à sensação global, objeto pessoal e exercícios sonoros, pode-se pedir ao ator que crie atividades físicas que façam parte de uma ocorrência diária, tal como vestir-se, lavar o rosto, escovar os dentes, pentear os cabelos, preparar o desjejum, e assim por diante. Deve prestar atenção à seqüência lógica dessas atividades. O ator continua a lidar com as exigências de sua própria criatividade e, ao mesmo tempo, manter a lógica física necessária. Naturalmente, todos esses elementos adicionais de atenção, exigem realidade sensorial total e não apenas uma simples imitação muscular.

Nesse instante do treinamento, geralmente acrescentamos um monólogo, como o já citado de *Hamlet.* O ator não deve representar esse monólogo com o significado que possa ter no contexto imediato da peça; pelo contrário, deve permitir-se ser afetado pelas sensações com as quais está trabalhando. Assim, o monólogo pode ser dito numa sauna, por alguém que esteja reagindo a algum objeto pessoal, ao mesmo tempo que esteja com sono, etc. As palavras tomarão vários significados e dimensões que possam ser exigidos para uma interpretação particular de um diretor.

Depois que o ator já tiver desenvolvido completamente este exercício, testaremos suas reações quanto à direção. Podemos pedir a ele, enquanto continua a manter o que está fazendo, que acrescente um ajuste completamente novo (como por exemplo, a dor) e passar por toda a seqüência novamente. Ele deve ter a certeza de que as palavras se ajustam a esse elemento adicional. Nesse momento, lidamos com o problema da criação da realidade e também com o problema da expressão dessa realidade de diversas maneiras, o que preparará o ator para todos

os tipos de exigências que lhe possam ser feitas, tanto nos ensaios como nas apresentações, como ainda deverá ser capaz de executá-las perfeitamente.

É nesse ponto que começo a encorajar o ator a ir além de seu dia-a-dia, de seu comportamento casual e permitir uma expressão completa e vívida, o que ele raramente se permite, exceto no que chamo de momentos privados.

Tendo percebido que o comportamento do ator no palco é freqüentemente limitado pelos hábitos de expressão que desenvolveu na vida, pesquisei outras possibilidades que pudessem ajudar a fortalecer-lhe a expressividade. Um conjunto de exercícios foi sugerido por uma conhecida frase de Stanislavski sobre a capacidade de o ator estabelecer para si mesmo a necessária privacidade no palco, de forma a estimular sua concentração para trabalhar — a necessidade do ator de estar "isolado em público". Passei por essa frase várias vezes sem ter visto nela qualquer significado além daquele ligado à procura de concentração. Relendo-a em certa ocasião, no entanto, ocorreu-me que as pessoas geralmente têm um comportamento em particular que não se permitem em público. Nos meados dos anos cinqüenta comecei a desenvolver o exercício do momento-privado. (*)

Muitas pessoas, principalmente as mulheres, têm dificuldades em cantarolar. Não cantam nunca, exceto em

(*) O termo, infelizmente, foi muitas vezes mal interpretado, porque a própria palavra *privada* possui, para algumas pessoas, conotações sugestivas. Uma vez, um psiquiatra me telefonou para o consultório para me perguntar se poderia observar "um daqueles momentos privados obscenos". *Privado* sugeria-lhe alguma coisa repreensível ou sexual. Embora existam, certamente, incidentes e exemplos desse tipo no comportamento privado, o exercício em si não possui nenhuma conotação com esses aspectos.

particular e param logo que alguma pessoa, por mais íntima que seja, interrompa sua privacidade. Quando se pergunta o que estavam fazendo, geralmente respondem: "Nada". Este é o exemplo de um momento de privacidade simples, mas verdadeiro. Muitas pessoas falam sozinhas, ou com outras, quando estão em particular. Não são loucas, mas têm coisas em seu íntimo que não puderam expressar, e fazem isso privadamente. Outras pessoas dançam ou se comportam de modo exuberante, mas somente em particular.

Não se deve confundir privacidade com estar-se sozinho. Uma pessoa pode estar sozinha e não em particular. E, na realidade, alguém pode estar em particular, mesmo não estando sozinho. Mas nessas circunstâncias, a expressividade ficaria inibida e, portanto, não teria valor para nós como exercício. Um momento privado não é caracterizado pela natureza do que está acontecendo, mas pela sensação particular de privacidade que possui para o ator que a expressa. Assim, para o observador, o momento privado em si mesmo, freqüentemente não tem essa aparência. Não é o fato em si que é privado, é o seu significado para o indivíduo que o torna particular. Portanto, a capacidade de interpretar um momento particular em público, quando o ator sabe muito bem que está sendo observado, torna-se um artifício de treinamento muito importante.

O procedimento para a criação do momento particular é muito simples. O ator escolhe um determinado comportamento de sua vida, que realiza somente em particular e em nenhuma outra ocasião. Sente-se tão especial a respeito desse comportamento, que o interrompe se for surpreendido por qualquer outra pessoa. Se lhe fizerem alguma pergunta sobre o que se passa, negará que alguma coisa fora do comum esteja acontecendo. Como

acontece em outros exercícios, o ator não deve tentar repetí-lo ou imitá-lo. Desde que pretenda um resultado pré-estabelecido através da repetição ou imitação, apenas se intensifica sua consciência da platéia. Parte da função do momento particular, é permitir que o ator diminua sua preocupação com a platéia e possa entregar-se totalmente e sem auto-censura à experiência que esteja criando.

O ator inicia criando o local, o ambiente, o aposento em que o comportamento particular geralmente ocorre. Acrescenta, então, as condições que normalmente motivam esse comportamento; por exemplo, é forçado a questionar se poderia continuar como ator ou se, como resultado de algum insulto, deveria preocupar-se com sua aparência. Não deve mais estar preocupado agora com o que pensou ou fez previamente. Tenta verdadeiramente executar o exercício lidando com a motivação original. Se encontrar dificuldades, deve voltar a criar o local onde tal comportamento ocorreu. Se não se sentir motivado a comportar-se como originalmente, não deve fazê-lo. Se se sentisse sozinho consigo mesmo, ele o conseguiria. Portanto, obviamente não se está sentindo em particular. Então, deve continuar a fixar sua atenção, através da concentração, no local e em seus elementos de privacidade. Sua concentração e grau de envolvimento devem aprofundar-se, o que lhe permitirá intensificar sua facilidade de ficar particular em público.

Meu desenvolvimento deste exercício, levou a descobertas inesperadas. Sempre pensei que qualquer que fosse o grau de realidade, os solilóquios não passariam de um artifício teatral, o que, de um ponto de vista técnico, obviamente são. Representou um choque e uma surpresa para mim descobrir quanto as pessoas fazem solilóquios na vida real; quanto essas pessoas encontram-se engajadas com tal veracidade e comprometimento numa con-

frontação imaginária com outras pessoas, que não poderiam reproduzí-la em público sob condições verdadeiras. Portanto, além de qualquer outro valor que esse exercício possa ter para o ator, irá fazer-lhe enorme benefício ao ajudá-lo a representar determinadas cenas que apresentam solilóquios — não somente em Shakespeare e nos clássicos, mas também em Tchekhov, onde existem vários momentos que são equivalentes a solilóquios. Em *Tio Vanya,* por exemplo, Sonya retorna ao quarto depois da saída de Astrov. Ela descreve não apenas a alegria, mas a preocupação que tem com seu aspecto pessoal e com o que as pessoas sentem a respeito dela.

O exercício do momento-privado também é útil para momentos operísticos, que não são nada mais do que solilóquios, como por exemplo, a famosa cena de *Der Rosenkavalier,* quando a Condessa se olha ao espelho e divaga sobre a devastação do tempo; ou a última cena de *La Traviata,* na qual Violetta se examina ao espelho e expressa a extensão do seu desespero, falta de esperança e desejos frustrados. Os solilóquios são geralmente encarados como artifícios teatrais, como já disse. Na verdade, representam revelações reais de acontecimentos humanos que acontecem em particular. O momento privado nos ensinou que o comportamento das pessoas em particular é não apenas mais expressivo e mais vívido, mas mais dramático do que se possa imaginar.

Não paro com o momento privado. Ao contrário, ele se torna um ponto de partida para outros exercícios que o ator já praticou. O ator cria o momento-privado e o mantém enquanto acrescenta outros elementos não relacionados com ele; a sensação global, um objeto pessoal, atividades diárias, um monólogo, uma canção, e assim por diante. Mas só peço isso ao ator depois que ele for capaz de criar o momento-privado com convicção e com-

prometimento suficientes. O ator deve fazer esse exercício até que o tenha dominado. O exercício em si dura em torno de uma hora, o que significa que o ator pode mantê-lo pela duração do que seria um ato longo no palco, ou a duração de tempo típica de uma filmagem.

Geralmente acrescento a essa altura o exercício com representação de animais, pois ele vai ajudar o ator a identificar um papel pelo reconhecimento das diferenças entre si e o personagem. Esse exercício treina o ator, forçando-o a lidar com o comportamento do personagem, ao invés de confiar em seus próprios sentimentos. Às vezes, com pessoas que possuem um temperamento subjetivo muito forte, cujas emoções as levam a um comportamento estático, usamos esta parte do exercício num estágio anterior para afastá-los de seus próprios sentimentos subjetivos e para fortalecer seus atributos mentais e físicos.

O valor específico do exercício com representação de animais é o de levar a uma caracterização física. No início, o exercício não exige qualquer experiência sensorial, exceto a observação pura. O ator não necessita de qualquer concentração interior em si mesmo. Observa um determinado animal para descobrir e registrar exatamente como ele se move. Tenta então imitar objetivamente aqueles movimentos. Perceberá, em breve, que essa imitação lhe exigirá em várias partes do corpo um tipo de energia totalmente diferente do que as que ele próprio possui. O ser humano é capaz de mover áreas que o animal não pode mover. Para imitar a pata, por exemplo, o ator simplesmente move o braço; o animal, no entanto, não possui energia independente naquela zona. Não é capaz nem ao menos de manter as patas elevadas e ficar na posição que um ser humano mantém tão facilmente quando vai imitá-los.

Primeiro, o ator percebe as diferenças puramente físicas entre ele mesmo e o animal, depois cria essas diferenças pelo controle de suas energias físicas. Não existe qualquer emoção, qualquer sensação para começar. Conseqüentemente, o ator pratica uma observação objetiva e começa a ser capaz de controlar, definir e comandar as áreas dentro de si mesmo para fazer o que o animal faz. Aprende a repetir com seu próprio corpo a energia física do animal, a elaborar uma sensação da vida física do animal — a força e o poder do leão, a sonolência do gato, o modo estranho com que o macaco observa o que o ser humano está fazendo, etc. Assim, o ator aprende a praticar e a imitar o animal fisicamente e com um atributo sensorial contido na atividade física. Nesse ponto, o ator ergue-se como o animal se ergueria, mantendo ainda as energias que este possui. Mesmo que nunca tenha na verdade observado o animal de pé, tenta criar como isto seria possível. O ator usa o som do animal e pode muitas vezes acrescentar palavras com o som do animal. Esse processo continua até construirmos um ser humano com as características do animal. Portanto, este tornou-se um personagem. Quando se toma um chimpanzé, por exemplo, e levanta-se esse chimpanzé, fazendo dele um personagem, já não se trata mais de um animal. Torna-se um personagem falando com voz humana, com intonações humanas, mas possuindo as características do animal. Isso ajuda o ator a criar um tipo particular de ser humano — um personagem — que está separado dele mesmo (ator). O exercício leva a uma caracterização física para uma representação.

Alguns atores odeiam o exercício com representação de animais. Parece que sentem quase que um medo de se tornarem animais. Isto nada mais é do que o resultado de uma batalha com seu comportamento habitual. A ne-

cessidade implícita nas representação do comportamento do animal, de fazer o corpo executar coisas às quais não está acostumado, cria uma batalha com os hábitos do ator, que leva literalmente a um medo da reação.

Um exercício que é apresentado ao ator logo no início do treinamento, e ele é encorajado a usar freqüentemente sem exigir resultados imediatos e intensos, é o exercício de memória-emocional. É o centro de muitos dos maiores momentos numa representação. Na seqüência do trabalho, se já não fiz isso antes, verifico então se está sendo executado com propriedade.

No exercício de memória-emocional, pede-se ao ator que recrie uma experiência do passado que o tenha afetado fortemente. A experiência deve ter acontecido pelo menos sete anos antes do momento em que o exercício seja executado. Peço ao ator que escolha a coisa mais forte que aconteceu com ele, tenha ela resultado em raiva, medo ou excitação. O aluno tenta recriar as sensações e emoções do episódio em termos sensoriais. Deve recriar as circunstâncias que levaram à experiência: onde estava, com quem estava, o que estava usando, o que estava fazendo e assim por diante. Digo sempre ao ator: "não escolha uma experiência recente; não que com acontecimentos recentes não funcione, mas quanto mais antiga for a experiência, melhor. Se funcionar, durará para o resto de sua vida. Enquanto isso, algo recente poderia funcionar agora mas, daqui a dois anos, ser irrelevante. O fato de alguma coisa que já funcionou, que tem existido por um longo tempo e que foi recapturada, significa que estará lá pela vida toda."

O ator inicia o exercício. Não me conta a história. Não deve se preocupar com sentimentos e emoções, só com os objetos sensoriais — o que vê, ouve, toca, sente o gosto e cheiro, e com o que experimenta cinéticamente.

O aluno não deve me dizer, "Estou num quarto". O que deve fazer é descrever as sensações enquanto tenta recapturá-las através da memória sensorial, da mesma maneira como se estivesse fazendo um exercício de concentração.

Alguns professores de teatro fazem um mau emprego desse exercício. Querem saber as histórias. Eu não quero saber. Quanto menos o ator me contar, melhor. Só falo com o ator se sentir que está tendo dificuldades, ou se quiser verificar onde está sua concentração.

Aqui está um exemplo das etapas de um exercício de memória-emocional, que foi gravado numa sessão conduzida por mim numa de minhas aulas. Começa com a atriz dizendo: "Está frio". Então, vamos verificar se ela está localizando essa sensação em diferentes partes de seu corpo — na linha dos cabelos, etc. A atriz diz então que sente uma espécie de frio em determinados lugares.

Digo a ela: "Verifique cada parte de seu corpo separadamente e tente verificar se consegue lembrar-se do tipo de frio existente nos locais. Tente recapturar com a memória, algum desse frio existente. E não se preocupe se isso não acontecer, mas não deixe de esforçar-se. Não se preocupe se não sabe nadar. Continue movendo os braços, não irá afogar-se".

Com o andamento do exercício, peço à atriz para se lembrar do que usava, do material, etc., num esforço para recriar mais detalhes. Lembra-se então de que o material parecia frio em suas mãos.

O exercício continua com a atriz revivendo mais detalhes: o som estalado do chão; mais adiante, um cheiro de poeira no ar; mais tarde ainda, uma voz, "grave como um eco". Quando o som da voz torna-se mais forte para a atriz, ela começa a implorar.

"Espere um pouco! Espere um pouco, espere um pouco!", geme, quando a emoção irrompe.

Ao recriar os detalhes da memória emocional original, a atriz recriou a emoção original. (Lembrem-se de que não perguntamos a história da memória original — apenas os detalhes que ajudariam a recriá-la). Não importa que a atriz não tenha conseguido pronunciar palavras que descrevessem o que sentia. Caberá ao dramaturgo fornecer-lhe as que deverá usar no palco. Mas a atriz encontrou uma emoção que poderá recriar quando desejar.

Neste momento, interrompo o exercício:

"Muito bem. Então, tocamos o ponto mais alto da cena? Acho que tocamos. Já chega. É o suficiente. Olhe para mim. Abra os olhos. Quer um lenço?".

Sempre me esqueço de que precisamos de lenços de papel para esses exercícios.

A atriz experimentou a recriação completa de uma experiência emocional intensa. Ao conseguir recriá-la e expressá-la, desenvolve a habilidade de controlar a expressão de suas emoções no palco.

Em seu período final, Stanislavski esforçou-se em sua pesquisa para estimular a realidade e a emoção do ator atravéz de métodos simples e sem esforço. Infelizmente, a suposição correta de Stanislavski de que a emoção não pode ser forçada diretamente, levou à conclusão errada de que, portanto, também não pode ser estimulada. Stanislavski nunca desistiu da exigência de que o ator deveria ser capaz de *viver* um papel. No entanto, por causa das dificuldades que encontrou, tinha a esperança de estimular o ator, que já estaria treinado para uma resposta emocional, através de ações psico-físicas.

Não encontrei dificuldades no exercício da memória-emocional e desenvolví procedimentos específicos para seu uso. Demonstrei como pode ser usado em seminários in-

ternacionais que dei em Paris, bem como na Argentina e na Alemanha. Em todas as ocasiões, os observadores ficaram espantados com a rapidez e facildade com que era executado e com a facilidade com que o ator podia mudar de uma emoção para outra. Parecia ser a primeira vez que o ator encontrara o caminho para a realização daquelas exigências em relação à precisão e definição interiores que Gordon Craig pedira quando dizia que o ator deveria ser uma "Super *(Über)* Marionette". Através do emprego apropriado da memória emocional, o ator consegue habilidade e flexibilidade no palco.

Um exercício de grande valor para a obtenção da conexão entre o impulso e a expressão que leva a uma expressividade completa e intensa, é o exercício de canto-e-dança. Descobri esse exercício em meados dos anos 50. Além do meu trabalho como diretor e no *Actors Studio,* dava aulas particulares em um estúdio no Carnegie Hall. Entre os freqüentadores dessas aulas encontravam-se cantores e bailarinos que também queriam aprender a representar. As peças musicais haviam alcançado seu lugar nos anos quarenta com o espetáculo *Oklahoma!,* de Richard Rogers e Oscar Hammerstein II. (Que tinha sido precedido, algum tempo antes, pela montagem de *Johnny Johnson*, feita pelo *Group Theatre,* texto de Paul Green, com música de de Kurt Weill). A essa altura, cantores e bailarinos desejavam preparar-se melhor para tarefas mais dramáticas requeridas por musicais como *West Side Story* e *Violinista no Telhado.*

Como tanto cantores quanto bailarinos precisam necessariamente seguir padrões rítmicos e físicos bem definidos, que possam identificá-los como atores, tentei inventar alguns exercícios simples para auxiliá-los a quebrar seus padrões verbais e de movimentos. Por exemplo, o bailarino tem que se prender a uma determinada for

ma de dança, mas o ator precisa ser capaz de se movimentar dentro daquela forma como o personagem e a situação o exijam. Para ajudar o ator a conseguir isto, desenvolvi o exercício canto-e-dança.

Este é um exercício no qual se pede ao ator para executar alguma tarefa óbviamente fácil, mas que vá de encontro ao núcleo de seu treino e hábito. Primeiro, peço ao ator que simplesmente fique de pé no palco, na nossa frente, e olhe as pessoas. Ele não deve representar, só ficar de pé, relaxado. Nas primeiras vezes que experimentei fazer isto, descobri que os atores invariavelmente colocam-se numa pose. Separam os pés mais do que o necessário, para garantirem-se uma sensação de segurança. Dei a essa posição o nome de "pose de Atlas", pois ela me sugeria que o ator já estava carregando todas as preocupações do mundo, não só as suas. Quando perguntava aos atores, geralmente concordavam que inconscientemente antecipavam dificuldades. Então, o ator geralmente mudava para uma posição diferente, juntando os pés. Essa também não é uma atitude normal e relaxada. Dei a essa o título de "pose militar". Significa: "Farei o que quiser que eu faça, não o que quero fazer. Não tenho vontade própria, estou apenas obedecendo a você".

Digo então ao ator: "Não, não é isso, também. Não quero que seja "militar" e não quero que seja "Atlas". Só quero que seja você mesmo, que se afirme, isto é, que fique completamente à vontade e descobrirá sem esforços desnecessários o que poderíamos chamar de seu centro, e que suas pernas afastem-se simplesmente de seu corpo somente para mantê-lo, só para apoiá-lo sem qualquer energia desnecessária — não se coloque antecipando alguma dificuldade, não fique numa posição de defesa como no futebol, para que nada possa derrubá-lo".

Num segundo exercício, peço para o ator escolher alguma canção e que tente cantá-la de modo diferente do

que está acostumado a fazer. Ao invés de cantar a canção continuadamente, peço que separe cada sílada de cada palavra; que dê a cada uma delas um valor igual, com um tom vibrante, mas continuando a manter a melodia. A meta deste exercício é mostrar-lhe que pode, como um exercício de força de vontade, cantar a canção de forma inusitada. Digamos que o ator tenha escolhido uma canção simples, como *Parabéns para você.* Em vez de cantá-la da maneira habitual, começa a cantar,

"Pa-ra-béns-p'ra-vo-cê..."

"Não" eu digo, "Não é assim, pegue cada sílaba e dê a ela um valor pleno — *Paaaaaaa.* Não se apresse; verifique sem se mover se está relaxado; faça isso com seu cérebro. Respire profundamente e faça a mesma coisa com a sílaba *ra* : *raaąaaaaaaaaaa.* Entregue-se, comprometa-se com o som. Depois: *beennssssss.* Cada som é igual sem qualquer motivo especial, só para demonstrar que a seqüência da melodia não irá cansá-lo, que você possui o controle sobre ela".

O que acontece geralmente é que o ator começa a cantar — *Paaa-ra-bens* — e continua até acabar o fôlego; não consegue parar. Eu digo: "Não, não. Antes de mais nada, não deve se mover. Faça cada som completo e separadamente; respire profundamente entre as sílabas para mostrar-se que está no controle de suas próprias faculdades".

O ator percebe e aceita o fato de que mesmo sem ter consciência, encontrava-se subserviente ao rítmo do hábito. O exercício da vontade do ator pode auxiliá-lo a cumprir a tarefa. Essa percepção é muito boa para o ator.

Quando desenvolvi esse exercício, descobri que coisas estranhas começavam a acontecer, aparentemente não relacionadas com o exercício. O ator ficava lá, parado, pronto para começar e quando eu dizia: "Comece", al-

gumas pessoas começavam a chorar, outras a rir. Não conseguia entender porque. Não tinha pedido que representassem. Não havia nada de especial a ser feito, a não ser o exercício da vontade. Quando esse comportamento não acontecia, no entanto, e o ator iniciava o exercício, descobri que apresentava movimentos nervosos, como por exemplo, os dedos moviam-se involuntáriamente. Não havia nada de especialmente errado nisso, a não ser que quando dizia ao ator que seus dedos estavam se movendo, ele me respondia que não. Perguntava então: "Não sabe que seus dedos estão se movendo?" E ele respondia: "Não". Acontecia sem o seu conhecimento.

Isso me levou à percepção simples de que tinha descoberto inconscientemente uma coisa muito importante: a atitude básica do ator quando enfrenta o público. Por mais preparado que esteja para subir ao palco, está mais preocupado com a platéia do que com o que está fazendo. Nesse exercício em particular, descobri que o ator não possuia uma vida imaginária para esconder; não existia nada que desviasse sua atenção da platéia. Sua atitude revelava toda a sua preocupação interior com o público. Foi a primeira vez que percebi que o ator poderia estar preocupado com a assistência mesmo quando não tivesse que representar. A mera atitude de estar diante da platéia, desencadearia várias coisas em seu interior, mesmo quando devesse apenas realizar alguma tarefa bastante simples.

Tinha que haver uma maneira de o ator controlar sua vontade nessa situação. Aconselhei-o a prestar atenção ao que estava acontecendo com ele. Freqüentemente, tremia mesmo que eu não estivesse vendo. Algumas vezes notei a presença de alguma emoção difícil de definir e da qual parecia não estar consciente. Pedi então que descobrisse que emoção era. Expliquei que se encontrasse

dificuldade na execução dessa tarefa, que se fizesse perguntas: É medo? É vergonha? É raiva? É frustração? É amor? (não no sentido literal, mas no freudiano; não de abraçar, mas de ser abraçado). Disse então que deixasse essa emoção fluir ao som da música.

A seguir, acrescentei um exercício simples, como complemento ao exercício da *canção*. Novamente o ator deve ficar à vontade; deve dar-se a ordem de mover-se, sem saber de antemão o que vai fazer. A maioria dos atores, principalmente os bailarinos, invariàvelmente começava a executar movimentos de dança. Estavam inconscientemente confiando em seus hábitos e tinham dificuldade em se comprometer com alguma coisa que não fosse o que estavam acostumados a fazer. Resolví encorajá-lo a determinar-se algum movimento. Deve iniciar com um movimento de balanço — inclina o corpo para o chão e depois para trás. Deve a seguir atirar-se em algum tipo de gesto físico sem ter a menor idéia inicial do que esse gesto vai ser. Peço que repita. O intervalo de tempo existente entre as repetições cria, portanto, um rítmo. O ator deve repetir o movimento e o rítmo, para provar-se que o gesto pode ser espontâneo, como deve ser no palco, e ao mesmo tempo capaz de repetir o que realizou sem perceber.

Os bailarinos parecem ter um problema especial com o som. Muitas vezes o fortalecimento dos músculos corporais, parece tensionar e apertar as cordas vocais. Peço que enquanto execute os movimentos do exercício descrito, que use os sons da canção. O som deve ser diferente do que foi nos exercícios anteriores; aqui deve explodir agudamente. Isto é para libertar a voz das tensões desnecessárias causadas pelo esforço físico no resto do corpo. O principal é que o ator se comprometa com os rítmos físicos e não se preocupe com o que vai fazer a seguir.

Na realidade, nem precisa saber o que vai fazer. Ele diz a si mesmo: "Mexa-se", e seja qual for o movimento que fizer, estará bem. Quanto menos estiver relacionado com um movimento de dança, melhor. A seguir, mova-se novamente. E assim, estabelece um rítmo.

Quando sentir que já está comprometido com a energia física, faz explodir o som, a primeira sílaba da palavra *parabéns* : *pa* , não *paaaaaaa.* Isto significa que está envolvido, mas que a energia da voz está relacionada com o rítmo do corpo e o ator não está portanto, no comando de suas fontes vocais. Só está fazendo o que o rítmo físico dita. Muitas vezes, no palco, o ator deve mover-se rápida e falar vagarosamente; o que é mais complicado, mover-se lenta e falar rapidamente.

Embora tenha iniciado esses exercícios de canto-e-dança para cantores e bailarinos nas minhas aulas, comecei também a usá-los com atores. Fazem parte de uma série simples de exercícios que treinam o ator a quebrar seus hábitos verbais e a aumentar sua capacidade para controlar a expressividade.

Havia uma moça que esteve comigo durante algum tempo e que parecia estar trabalhando, mas que não apresentava progresso suficiente. Eu via que estava fazendo as coisas certas, concentrando-se, etc., mas que apresentava poucas reações e respostas. Foi uma das primeiras pessoas a tentar o exercício canto-e-dança. Era uma pessoa aparentemente fria e imperturbável, nunca demonstrava muita emoção, nunca reagia muito a nada. Portanto, era de se esperar que fizesse esse exercício muito bem. Se fosse tão precisa e definida quanto parecia ser, o exercício deveria ser bastante simples para ela.

Quando iniciou, não apresentou qualquer reação emocional ou respostas involuntárias, como alguns dos outros atores. Pelo contrário, mostrou dificuldade em

desenvolver a primeira parte do exercício, a canção, e parecia achar difícil a execução da parte rítmica com o acréscimo do som. As duas coisas me pareciam estranhas e inexplicáveis. Só podia existir uma conclusão possível. Apesar de me sentir incapaz de observar, obviamente alguma coisa devia estar acontecendo no íntimo daquela moça, que interferia e interrompia sua expressão. Coisas que lhe tornavam difícil o uso da voz.

Percebi que alguma coisa podia estar acontecendo dentro de uma pessoa, sem que se percebesse o que seria. Até então, se um ator parecesse estar fazendo corretamente o que deveria e, mesmo assim, não apresentasse uma expressão visível, a conclusão automática era inexistência de talento. Agora, eu me via súbitamente diante da possibilidade de que o ator pudesse ter talento, até mesmo um talento incomum, mas que ele não fosse visível. Era claro que aquela jovem atriz estava vivendo uma grande experiência. O que eu poderia fazer? Existiriam os meios pelos quais pudesse destravar a experiência humana dos hábitos e padrões da não-expressão para satisfazer as exigências da arte do palco?

Tive sorte na empreitada.

O simpes exercício de canto-e-dança, que me permitiu, a princípio, descobrir o que acontecia no interior de um ser humano, viria a ser, na realidade, a solução do problema. Quando a atriz praticou o exercício, enquanto continuava a esforçar-se para emitir o som e tentar fazer o que eu pedia na parte do movimento, passou a reagir melhor e com o tempo tornou-se mais expressiva.

Quando passei a tentar a mesma coisa com outros atores, eles tornaram-se mais conscientes do que acontecia em seu interior pelo simples fato de ficarem parados, eliminando qualquer expressão nervosa involuntária. Pas-

saram ainda a retirar as tensões habituais das áreas vocais e verbais que interferiam com o processo da expressão. Começaram a ser capazes de se expressarem com maior realidade e intensidade. Na segunda parte do exercício — o trabalho com rítmos espontâneos, no lugar dos pré-estabelecidos — o ator desenvolvia uma nova dinâmica pessoal capaz de expressar a intensidade de suas reações, o que anteriormente estava sufocado. Descobri que a dificuldade na terceira parte do exercício — quando deveria acrescentar sílabas explosivas de uma canção, enquanto continuava com o rítmo — implicava uma inibição nas manifestações expressivas do ator. O que deveria ser feito? Apenas executar o exercício. Quando o ator era capaz de conseguir essa expressividade, descobri que começava a conseguir progresso igual em seu trabalho de cena. Eu observava uma expressividade total em sua representação. Portanto, pelo que concluí de minhas experiências, descobri, sem entender bem porque, que existia uma correlação definitiva entre o que se pedia que o ator executasse no exercício de canto-e-dança e os resultados conseguidos em relação ao problema da expressão.

Fiquei atônito por muito tempo com o fato de que problema de expressão tão difícil pudesse ser corrigido com exercício tão simples. Tentei descobrir a lógica atrás daquilo tudo. A história do calcanhar de Aquiles sugeriu a solução. Na lenda, Aquiles não poderia ser morto porque sua mãe o havia imergido numa poção mágica quando do seu nascimento. No entanto, como teve que segurá-lo pelos calcanhares para executar a tarefa, essa passou a ser a única área vulnerável de seu corpo. Durante a batalha com os troianos, Aquiles recebeu uma flexada envenenada no calcanhar e em conseqüência, morreu. Quando apresentamos ao ator um problema simples, criamos

o calcanhar de Aquiles, uma área vulnerável onde o problema poderia ser desencadeado. Se escolhessemos uma tarefa mais complicada, a solução tornar-se-ia difícil demais para ser realizada.

O âmago do exercício é que seja o que for que esteja acontecendo, deve chegar a sua conclusão; e se nada estiver acontecendo, então é isso que está sendo expresso. Deve ser notado, para que não haja nenhum mal-entendido, que não é necessário que alguma coisa aconteça durante o exercício. Quando nada acontece, está ótimo, não existe nada de errado. Quando nada aparece e o ator não é impelido pela presença do público a fazer mais, isto significa que seu instrumento está respondendo perfeitamente. Quando, pelo contrário, surgem sensações e impulsos durante o exercício, o ator deve entrar em contato com eles. Deve permitir expressar-se através das necessidades deliberadas do exercício e não com movimentos nervosos, gestos e reações, que são uma forma de sufocar a expressão do que está acontecendo.

Os exercícios que acabei de descrever, são os primeiros estágios do treinamento do ator. Esse treino começa com o trabalho do ator em si próprio. Primeiro, deve ter a capacidade de sentir e experimentar intensamente. Ao mesmo tempo, desenvolve as facetas externas de seu ser. Deve desenvolver e aperfeiçoar a voz e o corpo, eliminando o abafamento causado pelo hábito e por fatores inibidores que causam a não-expressão e que são encorajados pelos condicionamentos sociais.

O segundo estágio do treinamento do ator é o desenvolvimento da habilidade de executar as ações com verdade e lógica. Ao mesmo tempo, aprende a reagir e ajustar-se a seu companheiro de cena, não de uma maneira mecânica, mas tentando verdadeiramente convencê-lo através de um significado claro. Consegue-se isso através

de um trabalho de extensão com a improvisação. (*) Depois, o ator começa a usar os exercícios de representação de animais para solucionar o problema de caracterização física. Isto o ensina a isolar e compreender a criação de um comportamemto físico diferente do seu. A seguir, aprende a descobrir as experiências que estimulem suas reações emocionais mais intensas e a criá-las através do processo da memória emocional. O ator continua a praticar esses exercícios, mesmo quando passa ao estágio seguinte de seu treinamento.

A seguir, o ator começa a trabalhar com cenas de peças. É costume, quando se estuda uma cena, enfatizar-se a interpretação do ator de seu papel, a idéia do personagem e o tema da peça. Embora essas idéias estejam envolvidas e façam parte do enfoque do ator, têm a tendência de permanecer como conceitos intelectuais, não ajudando efetivamente na criação da incorporação do papel pelo ator. Uma pessoa pode ser capaz de emitir conceitos teóricos, literários, críticos ou filosóficos brilhantes sobre uma peça e, ainda assim, não ser capaz de criar uma realidade no palco. Então, nesse ponto do treinamento, essas cenas não são importantes quanto ao seu relacionamento com a peça; pelo contrário, oferecem ao ator uma chance de exercitar a capacidade de manter seu treinamento dentro de seqüências dramáticas estabelecidas. O ator não está nesse momento preocupado com a interpretação da peça ou de um tipo determinado de personagem, seja ele Hamlet, Stanley Kowalski, Otelo, Blanche DuBois, Lady Macbeth ou Willy Loman. Ainda não é um artista, é um artesão que está aprendendo seu ofício.

(*) Um tipo de trabalho de improvisação é um processo que chamamos de "linguagem inarticulada". A linguagem inarticulada implica dizer-se o que se quer numa linguagem absurda. Isso obriga o ator a ser claro no que está dizendo; obriga também o parceiro a procurar entender, em lugar de apenas prestar atenção na "deixa".

Stanislavski tentou desenvolver um procedimento que levaria o ator a resultados concretos e o auxiliariam no uso do seu talento para conseguir o desejado comportamento convincente e lógica. A formulação de Stanislavski está contida nas já conhecidas perguntas que o ator se faz: 'Quem é você? Onde está? O que faz aqui? Quando ou sob quais condições ou circunstâncias dadas isto acontece? E como?' — significando: 'Quais os ajustes que afetam o seu comportamento?' Freqüentemente esses termos são interpretados intelectualmente e levam a conclusões mentais que não motivam o ator a atuar. Para corrigir esse enfoque intelectual, é necessária a compreensão do que está acontecendo em cada cena. "O que está acontencendo" é fácilmente confundido com o "enredo", mas o enredo nem sempre é equivalente à situação que está ocorrendo na cena.

Em meu trabalho com atores para descobrir o acontecimento de uma seqüência, muitas vezes usamos contos de Ernest Hemingway, Irwin Shaw, Dorothy Parker, Colette ou Maupassant, porque são trabalhos completos, bem definidos, e geralmente bem escritos. Servem para treinar a percepção e compreenção de uma situação pelo ator. Os diálogos de uma peça freqüentemente contêm elementos que os personagens nunca diriam, mas que levam a informação necessária para a platéia. O novelista ou autor de contos pode colocar essas partes nas descrições, o que torna o diálogo de um conto mais representativo do que um personagem diria na realidade. Acho também que o material dos contos obriga o ator a descobrir o que está *dizendo*, não só o que está *falando*; e a descobrir como isso se relaciona com o assunto da cena.

Vamos ver um exemplo de como esse trabalho funciona. Ernest Hemingway escreveu uma história chamada *Hills Like White Elephants*. Nela, um casal america-

no encontra-se numa estalagem espanhola localizada próxima a uma estação ferroviária. Não fica claro — nem é importante — se são casados ou não. Não têm problemas financeiros e parecem procurar apenas o prazer e a alegria da vida. Com o desenrolar da história, ficamos sabendo que ela vai fazer um aborto e que obviamente preferiria não fazê-lo. Ele parece não querer aceitar nada além do estado atual de seu relacionamento. No final da história, ela parece aceitar fazer o aborto. Esse é o enredo. Por que essa história deveria intitular-se *Hills Like White Elephants*? No começo da cena, ela faz um comentário de como as montanhas vistas além das árvores pareciam elefantes brancos e ele responde que nunca vira um. Ela diz: "Claro que nunca viu", e ele continua: "Por que? Só porque você disse isso?" Pedem umas bebidas e a conversa termina aí. Depois que ela concorda com o que ele queria e ele leva a bagagem para a estação próxima, ela fica sozinha na hospedaria. Tinha dito a ele que quando voltasse terminariam suas bebidas antes de sua ida ao médico.

Os atores geralmente representam esta cena como uma discussão sobre se ela deve ou não fazer o aborto. É isso o que a ação indica. No entanto, quando começamos a fazer algumas das perguntas, *Quem*? O *quê*? *Quando*? etc., começamos a alcançar uma compreensão maior do que está acontecendo e até mesmo do porque de seu título. Ela é mais sensível e imaginativa do que ele, evidentemente. Esperava ter um relacionamento estável, consumado com o nascimento de uma criança. Ele não leva em consideração o que ela deseja e está somente interessado em continuar uma vida fácil e de prazeres; viajam juntos, bebem, divertem-se. Ele está satisfeito com isso, apesar de que, pelos comentários que faz, fique claro que ela não está. O título é, portanto, uma indicação de que

ela percebeu existir um abismo entre eles que nunca será transposto.

Assim, no final da cena, quando a mulher é deixada no palco, a atriz fica livre não somente para sentar-se e aguardar o regresso dele, mas também para preencher o momento com que o que Stanislavski chamava de uma "pausa-de-astro". Trata-se de um momento em que o ator, sozinho no palco, pode revelar para a platéia o que está existindo na realidade. É o equivalente a uma *cadenza* num concerto, na qual o instrumentista mostra sua habilidade especial, improvisando sobre o tema musical.

Se os atores nessa cena, estiverem compreendendo somente o que está sendo dito e não o que está realmente acontecendo, não serão capazes de encenar a peça realisticamente. Podem desenvolver o enredo, mas isso não os levará finalmente a transmitir à platéia que houve mais do que uma simples briga entre duas pessoas.

Através da descoberta da situação e não apenas da seqüência do enredo, os atores começam, a ser capazes de definir as características das duas pessoas: a sensibilidade de uma oposta à falta de sensibilidade e ao hedonismo da outra; as esperanças da mulher, opostas às satisfações do homem. Embora isto ajude a identificar quem são eles, não vai muito longe no estabelecimento de elementos do personagem que os atores têm a tendência de esquecer. Ela está grávida, o dia está muito quente. Ela parece querer provar bebidas novas, embora não tome nenhuma delas. É necessário que a atriz crie a sensação do calor e deixe claro que, quando bebe, reage negativamente à bebida. (*)

(*) Freqüentemente os atores trabalham com a análise do passado do personagem, de onde vem, o que fez, etc., passando por cima do conhecimento do quê os levaria a comportar-se além do que as palavras implicam.

É importante frisar que todo bom ator, saiba ele ou não, segue exatamente os mesmos procedimentos intuitivos. Alguns atores que se apoiam simplesmente na habilidade técnica, indicam essas realidades sensoriais, sugerindo a bebida e repulsa pela mesma. Atores treinados da forma descrita acima, são capazes de criar a sensação de calor, do paladar e naturalmente, a experiência de uma mulher em crise, enfrentando uma situação que deve apresentar repercussão emocional. Isto será amplamente evidenciado quando ela fica sozinha; ela disfarçará seus sentimentos quando o homem regressar e lhe perguntar se se sente melhor, e ela responde: "Sim, estou ótima". O significado literal que os atores costumam dar a essas falas, assumem agora uma textura diferente, ou o que pode ser chamado de "sub-texto". Sub-texto é o significado real da fala — um composto tanto da sensação, como da emoção. Para que este surja no palco com sua implicação verdadeira, os atores teriam que conhecer as "circunstâncias dadas" sugeridas tanto pelos acontecimentos dramáticos, como pelos acontecimentos físicos reais que antecedem a sua chegada.

Quando o ator ganha a consciência do acontecimento em contraste com o enredo da cena, pode começar a dividi-la em unidades de ação. Essas ações estão relacionadas com a situação dramática, da mesma forma que completamente ligadas às áreas de realidade sensorial. As ações estão ligadas ao lugar, às atividades diárias que o personagem geralmente desempenha nesses locais, etc. O ator deve ser capaz de criar o comportamento, como também o estado mental e a experiência emocional do personagem. A ação física é determinada pelo estado emocional do personagem. Quando Stanislavski estava dirigindo Otelo, fez um esboço para o ator Leonidov, que representaria o papel-título, uma seqüência física e ações

bastante claras para uma determinada cena. Leonidov não concordou com a seqüência e a questionou. Stanislavski disse então; "Você precisa entender o estado mental do personagem" e começou a descrever Otelo naquele momento particular.

Um grande problema para o ator é como deve criar esse estado mental fora do palco, num ensaio. É aí que os estudos, as improvisações, as memórias sensoriais e emocionais precisam ser criados para que o ator receba os benefícios de seu conhecimento ou das sugestões do diretor.

Durante mais de cinqüenta anos de minhas atividades como ator, diretor e professor, descobri que se o ator enfocar uma cena intelectualmente, isso raramente levará a resultados no palco. Continuará a pensar uma coisa e a fazer outra. Por outro lado, quando o ator examina uma cena com a intenção de descobrir a seqüência de ações que ela contem — quais são as "circunstâncias dadas" que deve preparar antes de chegar a cena?; o que estaria fazendo alí como resultado daquelas condições se a cena, como está escrita, nunca acontecesse?, etc. — inevitavelmente será levado em direção das ações lógicas, do comportamento e do ajuste de seu personagem. Se ele sabe criar as experiências sensoriais e emocionais apropriadas que motivam e acompanham o comportamento do personagem, estará então cumprindo a principal tarefa do ator: *atuar* — isto é, fazer alguma coisa, seja ela psicológica ou fisiológica. Deve utilizar completamente suas capacidades e equipamento para criar um ser humano no palco, atuando dentro das condições estabelecidas pelo autor.

Talvez outros exemplos possam sugerir o que o ator tem que procurar, ter consciência e criar para preencher os requisitos de uma cena.

Através de minhas experiências, atestei também que quando os atores estão trabalhando em algum dos contos cômicos de Tchekhov e lhes pergunto o que estão tentando realizar, sempre afirmam seu desejo intenso de fazer graça. Pergunto então: "Quando leu a cena, ela era engraçada?" Invariavelmente respondem que sim. Explico a eles que o autor realizou o trabalho de criar uma situação que é engraçada. O ator deve apenas criar o mais completamente possível a realidade daquela situação. Ele não precisa ser engraçado — mas o resultado será.

Existe um conto de Dorothy Parker chamado *You Were Perfectly Fine*, que oferece um exemplo excelente da necessidade de o ator lidar com a simples realidade sensorial, deixando o desenvolvimento cômico para o autor. A cena mostra um personagem que acorda no meio da tarde depois de passar a noite na cidade, de ressaca, sem lembrar-se de nada do que teria acontecido na noite anterior. Aparece então à garota com quem passara a noite. Não existe qualquer descrição de como o homem reage a ela, mas pergunta-se se aconteceu alguma coisa na noite anterior. Ela responde que ele se comportara perfeitamente bem, que nada acontecera — exceto que ele quase entrara numa briga, que derramara caldo de mariscos nas costas de alguém, que pensara que o garçon fosse seu irmão, e que quando finalmente saíram do local onde estavam, ele escorregara no gelo e caíra, e que depois a levara em casa de taxi, pedindo ao motorista que rodasse pelo parque durante um longo tempo. Ela está certa de que ele se recorda do último episódio, que fora lindo e maravilhoso. Sem saber do que se trata e embaraçado por ter que admitir que não se lembra, finge que se recorda. fica então sabendo que lhe declarara amor eterno e que a pedira em casamento. Quando descobre isso, diz simplesmente: "Preciso de uma bebida".

Quando esta cena é representada com indicações simples, temos a atividade do homem acordando, ou a sugestão da ressaca. A garota chega e tem que tentar ocupar-se sem ter na realidade nada para fazer. A cena às vêzes é divertida, mas nunca engraçada. Se, no entanto, o ator consegue criar a realidade da situação — o modo com que uma pessoa acorda de um sono profundo e ainda por cima, de ressaca, sente a dor física, que descobre depois ter sido causada pela queda no gelo, bem como o estupor do esquecimento; se consegue tornar significativos cada um dos embaraços descritos pela mulher concentrando-se na identidade do indivíduo que foi o alvo da brincadeira; se consegue criar com credibilidade o choque interior de surpreender-se numa situação da qual não sabe sair — então os resultados serão hilariantes. Isso deve contrastar com a alegria da mulher ao narrar os incidentes; para ela, são os elos da cadeia que leva à conclusão feliz de que vão casar-se. Quanto mais ela se comportar como se fosse a dona da casa e como se tivesse motivos e direitos de auxiliá-lo, mais a cena levará a uma conclusão surpreendente, Naturalmente, o diretor pode encontrar alguma visão social incomum ou algum artifício teatral extraordinário; mas as realidades básicas que já descrevemos ainda teriam que ser preenchidas, se a idéia ou a interpretação do diretor quer tornar-se visível no palco.

Já virou moda afirmar que nossa visão diretorial é válida para peças contemporâneas, porque cria um grau adicional de realidade e intensidade que não existe na capacidade do ator que não possua treinamento pelo Método. Em oposição, muitas pessoas acham que é necessário uma aproximação diferente para peças cômicas ou para os clássicos. Uma ilustração de como o gênero comédia pode ser estudado pelos nossos métodos, pode ser encontrada na farsa *O Urso*, de Tchekhov.

A história é simples. A peça começa com uma mulher, toda de preto, sentada diante de um ícone religioso. Está de luto pela morte do marido, que a traía quando vivo; mas ela lamenta a sua morte e retira-se do mundo para provar o que deve ser uma devoção verdadeira. Ouve-se um borborinho no corredor. O velho criado tenta impedir a entrada de um estranho, mas este invade assim mesmo a privacidade da viúva. O estranho explica que o marido dela lhe devia um dinheiro, de que ele agora necessita para pagar a hipoteca de suas propriedades. Ele tentara arranjar o dinheiro em outro lugar mas não conseguira. Está chegando de uma viagem que durou a noite inteira, desesperado e lamentando ter que pedir o dinheiro. Ela concorda em pagar-lhe, mas precisa aguardar a chegada do inspetor, que chegará pela manhã. O homem discute que precisa do dinheiro naquele momento. Procede de maneira rude e grosseira, o que a obriga a abandonar o aposento. O homem fica sozinho no quarto. Expressa sua frustração mas ao mesmo tempo está impressionado com a beleza da mulher e por seu comportamento admirável em relação a um marido que não o merecia. Mesmo assim, diz a si mesmo que não pode permitir ser persuadido pela astúcia de uma mulher. Ela retorna e descobre que ele está inflexível; vai ficar alí até receber o dinheiro e não será dissuadido. A discussão cresce e ela finalmente o desafia para um duelo, Ele está furioso, mas ao mesmo tempo, impressionado com seu discernimento, Ela confessa então a ele que nunca participou de um duelo e pede a ele que demonstre como se usa uma pistola. Ele fica deslumbrado com sua coragem e beleza e lhe declara que não vai usar a pistola. Ela pode usar a sua, mas que ele ficará imóvel. Ela se sente irritada com tanta obstinação, mas ele se atira a seus pés e lhe declara seu amor.

Quando atores vão estudar esta cena — vi isso numerosas vezes — invariavelmente estão preparados para a discussão. A cena desenvolve-se desordenadamente; finalmente, argumentam, supõe-se que o homem seja um "urso" e a situação desenvolve-se de uma maneira divertida, quase que um *vaudeville*. No entanto, quando se estuda a cena dando ênfase às realidades físicas e sensoriais, torna-se mais engraçada e mais interessante. Encorajo os atores a trabalhar no que aconteceu antes da cena começar. Com a atriz, tento criar a realidade do modo como uma pessoa se comportaria se estivesse atravessando o processo de luto sugerido pelo autor. Para criar a sensação de estar sentada imóvel por longas horas, faço uma coisa simples, como forçar a atriz sentar-se quieta durante quinze minutos sem se mover, concentrada na fotografia do marido e em alguma experiência sensorial e emocional comparável à realidade que sente em relação ao marido.

A atriz desenvolve o rítmo da palavra, movimentos e expressão necessários que seriam os resultados das circunstâncias descritas pelo autor. Costumo encorajar a atriz a tentar manter esta atitude em lugar de antecipar a disputa. Assim, ela apresenta ao estranho a imagem da esposa fiel e devotada, mas gradualmente revela seus sentimentos revoltosos para com o procedimento escandalodo do marido.

Sigo a mesma linha de preparação com o ator. É descrito que viajou a maior parte da noite e que tentou dormir um pouco, recostado próximo a um barril de bebida em uma estalagem. Nós o ajudamos a criar a realidade sensorial que o levaria tanto a um cansaço físico, como a uma perturbação mental. Ele precisa criar um sentido de desespero. Embora seu comportamento seje rude, tinha sido soldado e oficial. Eu o aconselho a não ante-

cipar o enredo da peça. Portanto, depois que entra no quarto, a tendência natural do ator é começar a falar. Tinha decorado o discurso que faria à viúva e já está pronto para despejá-lo. Mas ele acabou de criar uma comoção; o quarto está às escuras e a única luz ali existente é a lâmpada sagrada em frente ao ícone. A mulher está vestida de preto; seu rosto está coberto por um véu. Para estimular a percepção do ator da realidade da situação, freqüentemente escondo a atriz ou a faço ficar fora de cena quando o ator entra. Desse modo, ele tem que impressionar-se com o aposento e sua estranha atmosfera e não consegue estar bem certo de que objeto se encontra na cadeira. Isto leva a um comportamento mais inesperado e impressionante que sua entrada precipitada. Sente respeito para com o ícone e não está seguro quanto a quem está se dirigindo. Ela não dá mostras de ter sido perturbada. Decente e graciosamente, promete pagar a soma devida. Ele reage alegremente, mas logo a seguir fica decepcionado quando ela lhe revela a impossibilidade de cumprir imediatamente o prometido. Preocupada apenas com sua própria concentração interna e sem qualquer desejo de criar uma cena, ela logicamente insiste que não possui o dinheiro naquele momento; mas que o entregaria no dia seguinte. Cheia de dor, expressa alguns de seus sentimentos em relação ao marido. Durante os ensaios, numa determinada ocasião, o ator que representava o homem não foi capaz de suportar a visão daquela mulher em tal estado de tristeza e, assim, emprestou estranho sentimentalismo no personagem. Ao mesmo tempo, seu desespero financeiro levou-o a comportar-se com a rudeza e desrespeito. A cena já estava preparada, portanto para uma situação cômica bastante estranha, que contém em si mesma as possibilidades da conclusão derradeira.

Essa ênfase dada à realidade física, lógico e sensorial, continua através da cena. Quando a mulher deixa o aposento, o homem fica sozinho, frustrado e desesperado. Ao mesmo tempo, está cansado e afunda-se numa cadeira, tentando não cair no sono. Quando a mulher retorna, ele tem que lutar para manter-se de pé. Ainda tem o comportamento de um antigo oficial de cavalaria, mas seu desespero o leva ao comportamento rude exigido pela situação.

Na cena em que demonstra o uso da pistola para o duelo, a lógica física, ditada pela proximidade dos dois, excita sua crescente paixão. O humor aumenta pela necessidade de colocar os braços dela na posição apropriada para o duelo, sem tocar as áreas mais sugestivas de seu corpo. Permite-se um desenvolvimento segundo a estrutura concebida pelo autor, com os atores preenchendo os dados físicos, sensoriais e emocionais necessários que ajudam a dar vida àquela situação. O autor não deseja que os atores apenas representem a briga e o comportamento grosseiro; devem criar a realidade de cada momento que motivará as falas. Dirão os diálogos, tirando as palavras, não da estrutura do enredo, mas do comportamento imediato dos personagens. Assim, a realidade permitirá que a comédia se expresse.

Um exemplo de cena clássica que ganha incomensuravelmente com esse tratamento é a da poção de Julieta, em Romeu e Julieta, de Shakespeare. Essa é uma das cenas favoritas de todas as atrizes, embora seja impressionante quão pouca lógica e significado possam apoiar-se nela.

A própria referência "cena da poção", já traz intrínseco o enfoque convencional com que geralmente a abordam. Sempre foi representada como se a atriz estivesse cometendo suicídio. A última parte da peça torna-se an-

ticlimática: Julieta morre, ou parece ter morrido muito antes da cena na tumba. Mas se examinada mais cuidadosamente, descobrimos que embora a cena contenha elementos da confusão e do terror crescentes de uma jovem obrigada a representar esse ato sombrio sozinha, o enfoque convencional não sugere com propriedade os outros elementos da situação. É claro que Julieta não possui a menor intenção de suicidar-se; está embarcando em um ato perigoso e excitante, através do qual pretende juntar-se a seu amado. Ela está mais próxima de uma garota que está fugindo com o namorado do que de uma moça cujo comportamento demonstre que vai tomar veneno. O sentimento que motiva Julieta é o da excitação e do perigo.

Julieta não pode dividir sua excitação com a Ama, que não conhece seu plano; portanto, mal pode esperar que esta a deixe sozinha. Quando ela sai, Julieta fica ao mesmo tempo aliviada e exaltada. Pode continuar a execução de sua aventura emocionante. É uma jovem a caminho do encontro com seu apaixonado. Quando fica sozinha, não tem a menor idéia se irá ver sua Ama novamente. Quando se lamenta e expressa "um medo frio e sufocante", Julieta só está pensando na separação de sua família e no banimento de seu amado. Ainda não se trata do medo da morte, mas do medo natural que surge diante de qualquer dado novo e perigoso.

Quando resolve chamar a Ama de volta, geralmente o faz em um tom que indica claramente que a atriz conhece o resto da peça e que sabe que a Ama não voltará. Se a atriz a chama com uma voz suficientemente alta, temendo que a Ama não possa ouvi-la, isso dará à platéia uma sensação de realidade. Vai parecer que a Ama poderá retornar a qualquer momento.

Julieta pega o frasco — o meio pelo qual completaria sua aventura — em seu esconderijo. Quando está pron-

ta para tomar a poção e começa a imaginar as possíveis conseqüências, não está pensando em morrer, mas no acordar dentro da tumba, com os ossos de seus ancestrais espalhados em torno dela. É esse pensamento que a alarma. O clímax de sua imaginação é quando repentinamente julga ver Teobaldo. A atriz é geralmente obrigada a ficar de pé ou ajoelhada no palco, encarando o espaço. Alguma motivação deve ser utilizada para que pareça possível à jovem imaginar essa aparição. Ela luta com essa crença e chama: "fique, Teobaldo, fique!". Então Julieta percebe que não existe tal aparição e que seus temores, portanto, são infundados; toma a poção da maneira mais lógica. Percebe que deixou sua imaginação carregá-la e retornando ao ponto de partida, toma a bebida. Para sua execução adequada, esta cena vai necessitar do auxílio da memória emocional.

Verdi, que foi um dramaturgo da música, por certo acompanharia esta cena com uma Ave-Maria. Não existe qualquer motivo para que a atriz não possa, no início de uma cena, investigar o comportamento normal de uma moça que vai deitar-se e diz suas orações. Na realidade, isto pode auxiliá-la a fazer a transição para os medos que a atormentam, apenas para retornar, no final, com uma fé renovada em seu ato.

O que acabei de descrever não é necessariamente o único comportamento possível para esta cena. Apesar disso, ajuda a sugerir que a busca da realidade da situação e do comportamento do personagem leva a uma solução mais interessante tanto para a cena, quanto para a peça, do que a que é fornecida pelo enfoque convencional.

A descrição que faço dessas cenas serve apenas como ilustração para elucidar o caminho pelo qual tudo o que foi conseguido no processo do treinamento do ator é de uso direto no processo da representação.

A parte analítica do trabalho do ator é, naturalmente, essencial para o desenvolvimento do ator como artista. Mas Stanislavski procurava substituir as atividades mentais, intelectuais e teóricas do ator, por credibilidade, experiência e comportamento. Fez isso para garantir que seu resultado não fosse apenas um comportamento teatral verbal, mental, ou formal, que está mais relacionado com as idéias do diretor do que com a execução do ator.

Alguns diretores discursam vaga e filosoficamente sobre a verdade da peça, ou a verdade do autor, quando o que querem dizer não é nada mais do que sua própria interpretação da peça. A verdade do ator é em primeiro e último lugares, a verdade da experiência, do comportamento e da expressão! A escolha da verdade particular a ser criada, surge da interpretação pessoal da peça. Mas a interpretação correta de uma peça não garante de forma alguma a veracidade da interpretação, a menos que o ator seja capaz de criar convincentemente a realidade necessária que pretende expor e revelar ao mesmo tempo a idéia da peça.

Vários professores de atuação se vêem de tal modo preocupados com sua própria interpretação de uma peça que, na verdade, jamais exercitam um ator, são apenas seus treinadores. Os atores, assim, jamais aprenderão a ser criativos. Os atores que foram treinados da maneira que eu descrevi neste capítulo podem criar uma realidade no palco e, ainda assim, preencher as exigências da peça. Podem também fazer as adaptações pedidas pelo diretor e continuar mantendo a verdade. É por isso que Peter Brook, um diretor em busca constante de um estilo mais elevado de montagem, expressou sua satisfação por trabalhar com os chamados atores do Método, pois lhes pode fazer todas as exigências necessárias e eles estão treinados para executá-las à sua própria maneira.

O método e os estilos não-realistas: Artaud, Grotowsky e Brecht

A continuação e consolidação das descobertas de Stanislavski e Vakhtangov, tornaram-se a base do *Método*. A elas, acrescentamos descobertas posteriores na área da expressividade do ator. Com toda certeza, um dos aspectos mais importantes do *Método*, diz respeito a seu enfoque universal quanto ao problema do ator e ao mesmo tempo, sua flexibilidade. Por exemplo, uma das críticas mais difundidas sobre o *Método* - e indiretamente às idéias dos estudos de Stanislavski - é sua alegada dependência dos textos e estilos de representação realistas. Ou, dito de outra maneira, um ator treinado por Strasberg, pode representar Tchekhov, Odets e Miller, mas não Shakespeare, Williams ou Albee. Essa linha de raciocínio desenvolveu-se provavelmente de uma visão simplista do repertório do *Group Theatre* e não de qualquer compreensão mais profunda de como era feito o treinamento do ator. Essa crítica também ignora as poderosas influências de Vakhtangov na evolução do *Método*.

O trabalho de Stanislavski, interpretado sob a luz das realizações do mesmo, pode parecer estar limitado ao estilo realista. Até mesmo seus esforços em direção ao do-

mínio do estilo mais elevado ou de fantasia, tenderiam a reforçar essa opinião. Por outro lado, o uso igualmente valente e brilhante dos mesmos procedimentos de Vakhtangov, foi inspirado por uma visão teatral que ele chamou de "realismo fantástico". Em duas montagens épicas, Vakhtangov demonstrou uma extensão de estilos: *O Dybbuk* era caracterizado por um misticismo grotesco, e *Turandot* era fantasticamente teatral.

O trabalho do *Group Theatre* é significativo exatamente porque provou que o grupo pôde aplicar os procedimentos de seu treinamento de ator e chegou a diferentes resultados teatrais - em nosso caso, em peças que iam desde um novo realismo dos anos 30, até uma aguda sátira musical, como *Johnny Johnson*.

A continuidade do trabalho do *Group Theatre* dentro do *Método*, parece representar o primeiro fundamento concreto para o treino de que era previamente conhecido como a imaginação do ator.

Nos anos 60, surgiram várias teorias e formas, cujos "resultados espetaculares", nas palavras de um observador entusiasta, "ameaçavam esmagar um naturalismo que, diretores desde Stanislavski até Lee Strasberg tinham inculcado em seus atores durante anos."

Num artigo intitulado *Na Sepultura de Stanislavski,* publicado no *Show Magazine*, Paul Scofield, o ótimo e famoso ator que estrelou *A Man for All Seasons*, declarou que, ao contrário do "pessoal do *Método*", ele preferia a técnica à emoção espontânea. "Eles precisam ter sorte para atingir o resultado sem a técnica. O que acontece quando não estão inspirados para uma sessão?... Não possuem nada com que preencher o vácuo". Obviamente, o sr. Scofield referia-se à sua própria experiência, com a qual, às vezes, a presença da emoção espontânea levava a resultados magníficos, enquanto que, em outras,

sua atuação permanecia dependente do que preferia acreditar ser a técnica. Já deveria estar bem claro que o problema básico do ofício do ator é a impossibilidade de depender da emoção espontânea.

Mais recentemente, Laurence Olivier declarou que a atuação exige grande disciplina.

> "Não sou um ator do *Método*, embora creia que Stanislavski seja útil. Mesmo assim, não se trata da resposta completa. Acredito que esse treinamento seja maravilhoso para atores cinematográficos, quando a câmara se aproxima e capta duas pessoas realmente juntas. Mas o problema do teatro continua sendo a grande distância entre os atores e o público. E isso exige técnica e habilidade - termos fora de moda nos dias de hoje. Nenhuma arte é simplesmente uma questão de talento."

Fica bastante claro que uma técnica que não esteja relacionada com o talento, mas que lida simplesmente com a projeção e a habilidade, não é arte e continua sendo apenas isso, técnica e habilidade. Nas maravilhosas interpretações de Olivier, existe muito mais do que apenas técnica e habilidade. É precisamente essa qualidade que o *Método* tenta definir, tornar consciente, reforçar e exercitar.

No entanto, diretores como Artaud, Grotowski e Brecht, cuja obra era não-realista, pareciam destituir as aquisições de Stanislavski e daqueles que representavam a intenção do *Método*. Naquele momento, parecia que a maré tinha mudado novamente; as promessas e expectativas de seu enfoque *avant-garde* tão esperadas, não se haviam materializado.

A influência de Antonin Artaud como teórico é largamente proclamada, mas até mesmo seus seguidores estão conscientes de que nenhum de seus trabalhos reais demostrou a efetividade de suas idéias, vários de seus planos de produção são impraticáveis.

O treinamento do ator que tentei definir acima, trata da expressividade do ator em uma grande variedade de estilos. Está relacionado com os problemas concretos e reais por ele enfrentados. Artaud esboçou uma tentativa de expressividade em seu *Primeiro Manifesto do Teatro da Crueldade*:

> "Cada espetáculo conterá um elemento físico e objetivo perceptível a todos. Gritos, grunhidos, aparições, surpresas, teatralidades de todos os tipos, a beleza mágica dos figurinos tirados de certos modelos ritualistas; iluminação resplendente, a beleza deslumbrante das vozes, os encantos da harmonia, as notas raras da música, as cores dos objetos, o ritmo físico dos movimentos cujo crescendo e decrescendo concordarão exatamente com a pulsação do movimento familiar a todo mundo, aparições concretas de objetos novos e surpreendentes, máscaras, efígies enormes, mudanças súbitas da luz, a ação física da luz que desperta sensações de calor e frio, etc."

Artaud não parece muito original ao enumerar esses meios. Muitos deles já tinham sido propostos por Edward Gordon Craig.

Compartilho dos sentimentos de Artaud sobre a cor, a visão e o som do teatro oriental. No entanto, reconheço que esses aspectos estão relacionados historicamente com o social - freqüentemente feudal - e as condições

religiosas que desapareceram e que não serão ressuscitadas. O fato é que esses teatros estão pesquisando e buscando o auxílio do nosso teatro ocidental, sem o qual não conseguem encontrar a representação própria de sua vida moderna. Na arte, é maravilhoso quando se consegue reter as obras de arte do passado, mas a vida continua. Se alguém desejar retornar para alguma tumba mística, compreendo e simpatizo com a eterna necessidade de segurança. Mas participo e devo continuar a lidar com a vida que vivemos hoje, sua luta e sua realidade.

Jerzy Grotowski, o diretor e teórico contemporâneo polonês, naturalmente é diferente de Artaud. Embora outras pessoas julgassem que tivesse sido influenciado por Artaud, o próprio Grotowski parece negar isso e criticou os resultados alcançados por Artaud. Acha que os esforços de Artaud para descobrir a linguagem do corpo levam a clichés mecânicos.

Grotowski não é apenas um teórico, mas também é capaz de colocar suas teorias na prática. O teatro não tem sido para ele um meio de arte e sim, aparentemente, um substituto para a vida. Recentemente, tornou-se mais um observador e parece ser o promotor do anti-teatro. Em uma de suas conferências mais recentes, feitas em Nova York, aconselhava aos jovens atores que aprendessem não a representar, mas a viver.

Grotowski iniciou-se "venerando Stanislavski". Sentia que este fazia as perguntas certas, mas que dava as respostas erradas. No entanto, é crítico quanto à idéia da memória emocional e acredita que isso induziu à "hipocrisia e à histeria",

Deve-se ressaltar que Grotowski nunca assistiu as montagens de Stanislavski que tanto nos empolgaram durante os anos 20. Não entendo onde possa ter observado a "hipocrisia e histeria" de que fala. Com toda a certe-

za não existe nenhum sinal de histeria em qualquer das produções que o mundo inteiro testemunhou. Existe por todos os escritos de Stanislavski uma tendência ao idealismo e portanto, isso gerou explicações generalizadas. Mas certamente em doses muito menores que o intelectualismo místico de Grotowski. Como tentei descrever, a técnica de recordação de Stanislavski é muito valiosa e útil por causa de sua precisão; não se apóia em algum aspecto do "coletivo inconsciente" hipotético, como faz Grotowski.

Não podemos sentir nada além de um profundo respeito e reconhecimento pela enorme disciplina que rege o treinamento do ator feito por Grotowski. O ator é iniciado como que numa espécie de ordem ou culto religioso. Influenciado por seu passado de católico polonês, Grotowski visualiza o processo do ator em termos quase que "sagrados".

Seus exercícios estão divididos em duas categorias básicas. Os "corporais" estão representados por uma série de exercícios violentos e acrobáticos, tais como: apoio de cabeça, apoio nas mãos, apoio nos ombros e saltos executados freneticamente com rapidez e continuidade. O "gato", que é o exercício corporal clássico, destina-se principalmente à energia e flexibilidade das vértebras. O ator apóia-se em seus quatro membros e estica o corpo de modo a assemelhar-se a um gato em várias atitudes e posições. Os "plásticos", são rotações das juntas, executadas rapidamente para a frente e para trás: pescoço, ombros, cotovelos, pulsos, mãos, dedos, quadris, tronco; existem ainda exercícios em que as juntas dirigem-se para direções opostas ou contraditórias - a cabeça para um lado e os ombros para o outro, por exemplo.

Não existe nada de errado com os exercícios desse tipo; é exato que ajudam no desenvolvimento do instru-

mento do ator e certamente ainda existem muitas outras formas de treinamento físico que fazem o mesmo efeito. Mas, para Grotowski, esses exercícios não são destinados apenas ao desenvolvimento físico. Servem para guiar a pessoa na descoberta de seu "impulso biológico". Durante o processo, o ator supostamente descobre seus impulsos físicos, juntamente com suas raízes inconscientes, míticas ou arquetípicas, as quais, pela ótica de Grotowski, formam a base da verdadeira criatividade. Isso vai ajudar o ator na construção de uma "linguagem sonora e gestual psico-analítica" pessoal, que será única e demonstrará a expressividade do ator, da mesma forma que a linguagem de palavras auto-contidas criada pelo grande poeta. O ator deve, segundo Grotowski, analisar "o reflexo da mão durante o processo psíquico e seu desenvolvimento sucessivo através do ombro, cotovelo, punho e dedos para decidir como cada fase pode ser expressa através de um signo, de um ideograma".

Eu fui um dos poucos privilegiados que tiveram a honra de assistir as representações do *Laboratório de Teatro Polonês de Grotowski* em sua estréia nos Estados Unidos, em 1969. Tinha acompanhado com interesse e crescente curiosidade as reações causadas no exterior e os relatórios entusiasmados de jovens artistas do teatro, como Andre Gregory. De uma certa forma, eu me sentia inquieto com a natureza mística das teorias de Grotowski e sua confiança no inconsciente coletivo e mítico. No entanto, esperava com grande interesse os resultados conseguidos, já que não era possível visualiza-los pelas descrições dadas em reportagens sobre as apresentações, nem pela descrição dos exercícios. Assistindo a apresentação, vivi a experiência de participar de um acontecimento especial. Em lugar de sentar-me na platéia, tive de aguardar na sala de espera. Disseram-me que os atores esta-

vam se preparando. (Em certas ocasiões posteriores, foram canceladas as apresentações, porque os atores não se sentiam adequadamente preparados.) As portas abriram-se, finalmente, e o público que aguardava entrou ao mesmo tempo. Fiquei imediatamente impressionado com a dedicação e o treinamento dos atores, mas, infelizmente, desapontado com os resultados. Esperava ver uma experiência de expressão mítica e transcendental, mas ao invés disso, os gestos e movimentos não me pareceram a expressão de um compromisso pessoal profundo, que alcançasse uma imagem ou linguagem nova, espontânea, individual; eram teatralmente convencionais. Fiquei surpreso e ao mesmo tempo espantado ao descobrir que era capaz de antecipar qual ator se moveria em seguida, e como.

Em nosso trabalho, chamamos isso de "emoção geral", como diferenciação da emoção verdadeira; isto é, existe uma indicação da emoção criada por uma manifestação de esforço físico da voz e do corpo. Quando um ator sente a energia que está produzindo, freqüentemente a confunde com a presença da emoção verdadeira. Uma emoção real é fácil e espontânea e necessita de pouco esforço físico, embora necessite de muita propulsão bioquímica interna.

O uso da voz era um aspecto relevante do *Laboratório de Teatro Polonês*: os participantes pareciam capazes de usar suas vozes de uma maneira que teria forçado as de outros atores. O método usado por Grotowski para o treino da voz merece uma atenção especial, mas a expressão verdadeira parecia seguir a intonação teatral convencional. A voz sobe um pouco para alcançar um ponto de ênfase. Refletia assim uma imagem sonora geral, mas não apresentava a espontaneidade e variedade que refletem as possibilidades da expressividade humana. Não

havia nada ali que se assemelhasse à tranqüilidade e simplicidade notáveis do gesto psicológico de uma Duse, a clareza e instinto emocionais de um Giovanni Grasso, a vida rítmica extraordinária de um Michael Tchekhov, a beleza e a sonoridade de um Alexander Moissi. Esses são, é claro, exemplos excepcionais, mais representam o que todo ator deveria pretender ser, a meta para a qual qualquer treino de ator se dirigisse e o que cada intérprete devesse ter a capacidade de alcançar.

Já foi explicado que "a chave mais importante para a técnica de atuação de Grotowski é o impulso". E Grotowski pesquisou metódica e cuidadosamente a fonte do impulso. Retomando do ponto onde Stanislavski parou, Grotowski faz algumas indagações: 'o que é o impulso?; o que leva a um determinado gesto?; o que impulsiona o ator a gritar ou urrar, falar baixo ou alto, mover-se andar ou correr?; como os impulsos podem ser preenchidos, gravados e repetidos?' Essas são as perguntas a que qualquer método de treinamento de ator deve tentar responder, mas a crença básica de Grotowski de que somente os estímulos físicos solucionariam esses problemas esconde a natureza mística de seu enfoque. O caminho que levou do ponto que Grotowski denominou de "teatro pobre",que enfatizava a importância primeira da criatividade do ator, até sua atitude presente do "anti-teatro", espelha suas verdadeiras intenções.

Quando conheci Grotowski, perguntei-lhe, numa tentativa de esclarecer-me sobre o que talvez estivesse perdendo: "Aonde você pretende chegar?" E ele me respondeu: "Não sei". Essa resposta parece ser um reflexo profético de seu estado de espírito. Para mim, o que pretendemos expressar através do teatro, continua sendo uma busca individual de comunicação.

Depois de testemunhar as apresentações do *Laboratório de Teatro Polonês de Grotowski*, fui, infelizmente,

obrigado a concordar com a conclusão do critíco Walter Kerr, de que, "se era mímica, não era mímica suficientemente boa; se era uma dança, não se tratava de uma dança particularmente brilhante; e, se era uma atuação, não se tratava de uma atuação boa o bastante".

Esta crítica não elimina no entanto o valor que se pode encontrar nas idéias de Grotowski sobre o teatro, ou o estímulo que se possa descobrir em relação a uma pesquisa de novas formas de montagem teatral. Mas relaciona-se com o problema básico da criatividade e preparação do ator. Não quero de modo algum diminuir o valor histórico geral do trabalho de Grotowski na cronologia do desenvolvimento inovativo do teatro. Posso apenas avaliar suas contribuições em relação aos problemas específicos que estamos examinando.

A oposição central ao Método que está exemplificada por essas escolas de representação "externas" ou "objetivas", está baseada nas investigações científicas dos psicólogos William James e C.G. Lange. Meyerhold esteve entre os primeiros, em 1921, a opor ao treinamento de Stanislavski com a memória afetiva uma técnica externa, chamada de "biomecânica", que se inspirou na Teoria James-Lange. Outros diretores seguiram a idéia e hoje, Grotowski provavelmente é considerado como o principal proponente teatral dessa escola psicológica externa ou objetiva. Essencialmente, a Teoria James-Lange relaciona a resposta muscular com a sensação da emoção. Conseqüentemente o credo de James, "Eu vi um urso. Corri. Fiquei com medo". Como os fundamentos de Diderot, creio que a teoria James-Lange exige uma análise mais profunda.

Meu primeiro contato com a Teoria da Emoção, de James-Lange, surgiu de descrições secundárias encontradas em seus livros. Essas fontes indicavam que ao con-

trário do conceito geral de que "uma pessoa vê um urso (percepção), fica com medo (emoção) e corre (ação)", James e Lange tinham descoberto uma seqüência diferente. Acreditavam que uma pessoa percebesse uma situação causadora de emoção, agisse e depois interpretasse as reações comportamentais e psicológicas como sendo uma emoção particular. "A pessoa que visse um urso correria, perceberia estar correndo e torna-se-ia consciente do fato de estar com medo". E esse enfoque, tornou-se o fundamento para a maioria das aproximações físicas ou externas do ato de representar. Esses enfoques negam a presença de uma experiência emocional e ao contrário, enfatizam a ação física como sendo ou a indicação, ou o que nos conduz a uma experiência emocional. E é isso que leva Grotowski a declarar que "as atividades corporais surgem em primeiro lugar, depois a expressão vocal... Primeiro você bate na mesa e depois você grita".

Eu não tinha motivos para questionar a correção da descrição da Teoria James-Lange. No entanto, como parte do processo de verificar algumas de suas reações, decidi examinar a própria versão de James de sua teoria. Fiquei chocado ao descobrir que sua descrição era completamente diferente quanto à ênfase dada. Além disso, constituia uma afirmação clara e precisa do ponto de vista "emocional". O esforço de James estava dirigido contra um conceito de emoção espiritual e o que considerava ser vago e inadequado. James portanto, enfatizava que a emoção consistia de atos corporais claramente visíveis. Infelizmente, a imagem de "correr" foi pinçada de sua descrição muito mais precisa. James afirmara claramente em seus *Princípios da Psicologia*:

> "Objetos de raiva, amor, medo, etc., não apenas propiciam ao homem atos externos, como também

provocam alterações características em suas atividades e expressões, como ainda afetam a respiração, a circulação e outras funções orgânicas de maneiras específicas. Quando as manifestações exteriores são inibidas, estas últimas expressões emocionais ainda permanecem e podemos ler a raiva em seu rosto, embora a respiração possa estar normal, e o medo trai-se na voz e na coloração, embora a pessoa possa não apresentar qualquer outro sinal."

O mesmo James quase que desmentiu sua própria hipótese quando declarou que "a afirmação mais racional é que lamentamos porque choramos, sentimos raiva porque apanhamos, sentimos medo porque trememos e não que nós choramos, apanhamos ou trememos porque estamos tristes, sentimos raiva ou medo". Esses estados corporais, todavia, meramente nos ajudam a compreender nossas emoções. James continua ainda a falar sobre a experiência emocional como sendo complicada e como é individual a expressão de uma emoção.

James expressou essas idéias mais claramente do que alguém já as formulou. As mudanças físicas que surgem por um estímulo,

"são tão infinitamente numerosas e sutis, que todo o organismo pode ser comparado a uma caixa de ressônancia, que pode reverberar a cada mudança de consciência, por mais leve que seja. As várias permutações e combinações às quais essas atividades orgânicas são suscetíveis, tornam abstratamente possível que nenhuma sombra de emoção, por menor que seja, se apresenta sem uma verberação corporal

como única, quando tomada em sua totalidade, como em seu próprio estado emocional. *A grande quantidade de partes modificadas em cada emoção, é o que torna tão difícil para nós reproduzir a sangue frio a expressão total e integral de cada uma delas. Podemos conseguir esse truque com os músculos voluntários, mas falhamos com a pele, as glândulas, o coração e outras vísceras.* Assim como um espirro imitado artificialmente falha em realidade, também a tentativa de imitar uma emoção, na ausência de sua causa instigadora normal, está apta a ser em essência, "vazia". (Ênfase dada por Strasberg)"

Nunca vi melhor definição, descrição ou explicação da diferença entre os pontos de vista da atuação "emocional" e da "anti-emocional". Os exercícios de memória emocional, etc., foram criados exatamente para recriar um estado emocional que possa levar à expressividade. E como se isso não fosse o suficiente para provar meu ponto de vista, James continua:

"É muito difícil para mim pensar numa emoção de medo que não provocasse uma sensação de coração disparado, de respiração agitada, de lábios trêmulos ou de membros fraquejantes, sem que arrepios ou alguma outra agitação visceral se achassem presentes. Alguém poderia imaginar um estado de fúria e não visualizar uma ebulição no peito, um rosto corado, a dilatação das narinas, os dentes rangendo, o impulso para uma reação vigorosa, mas, em contrapartida músculos tranqüilos, respiração plácida e rosto calmo?"

Um ator incapaz de recriar o sentimento emocional, incapaz de sentir alguma coisa dentro do peito ou de fazer seu rosto ruborizar a não ser por manifestação física extrema, deve necessariamente terminar por dilatar as narinas, ranger os dentes, e tensionar a voz para sugerir a existência de algo que não existe. James declarou inequivocamente que "a emoção dissociada de todo o *sentimento corporal* é inconcebível... nossas emoções devem sempre ser *interiormente* o que são, qualquer que seja o campo fisiológico de sua aparição". James expressou desconfiança na classificação e descrição das emoções. Ele acreditava que perguntas tais como: "Qual é a verdadeira expressão do medo ou da raiva?", não possuam qualquer significado objetivo porque não há limite para o número de possíveis emoções diferentes que possam existir".

Citando Lange, James escreveu:

> "Já vimos o medo levar sangue à cabeça das pessoas, em vez de torná-las pálidas; já vimos a tristeza fazer surgir um lamento interminável, ao invés de fazer com que sua vítima sente-se muda e de cabeça baixa; etc., etc., e isto muito naturalmente, pois a mesma causa pode provocar reações distintas nas veias de homens diferentes."

Ao tratar dos assuntos que se relacionam diretamente com o problema da representação, ele sugeriu que:

> "um temperamento emocional, de um lado, e uma imaginação brilhante para objetos e circunstâncias, de outro, são, portanto, as condições necessárias e suficientes para uma vida emocional abundante. Não importa quão emocional possa ser o temperamento;

se a imaginação for pobre, as ocasiões para tocar as cordas emocionais podem não se realizar e a vida será, *pro tanto*, fria e seca."

Ele acreditava que:

"tanto para os instintos como para as emoções, a simples memória ou imaginação do objeto pode ser suficiente para liberar a excitação. Uma pessoa pode tornar-se mais furiosa ao pensar num insulto que recebeu do que no momento próprio em que o tenha recebido, e nos comovemos mais com nossa mãe já morta do que jamais o fizemos quando vivia."

James declarou então, que o termo *objeto da emoção*, pode significar tanto aquele que está "presente fisicamente, quanto aquele em que só se pensa". "O revivencionamento em memória das emoções... é muito pequeno. Podemos nos lembrar que passamos pela dor ou pelo êxtase, mas não *como sentimos* a dor e o êxtase."

É exatamente nessa área que os exercícios de nosso treinamento irão tocar, no esforço de fortificar a capacidade e não apenas de relembrar, mas ainda de reviver, isto é, re-viver a emoção. E isto é muito mais valioso do ponto de vista da representação.

Talvez a percepção do problema do ator me torne mais sensível a declarações como a de James e Lange, das quais outros nem tomaram conhecimento. Eu as citei aqui tão longamente porque é importante que se reconheça sua relação com meu trabalho.

As contribuições de Bertolt Brecht me parecem de um nível diferente das de Artaud e Grotowski. A influência de Artaud reside principalmente no domínio de suas

idéias como circularam dentro de uma seleta fraternidade crítica. As idéias de Grotowski têm sido expressas em produções concretas que, no entanto, permanecem desconhecidas do público em geral, que vai aos teatros. As peças de Brecht, embora geralmente representem idéias políticas opostas ou desafiantes às da platéia, alcançaram, no entanto, um grande apelo popular.

Parece-me que as montagens de Brecht feitas com o *Berliner Ensemble*, representan algumas das contribuições teatrais notáveis do período pós-guerra, não tanto por causa das idéias dramáticas das peças, mas pela soberba teatralidade e imaginação de suas montagens, aliadas à simplicidade, ao dia-a-dia, e à objetividade de atuação. Na verdade, sempre que as produções de Brecht alcançaram o resto do mundo, a reação geral do público sempre foi: "Mas nós pensávamos que Brecht fosse frio, intelectual, distante e não emocional. Isto é excitante, colorido, agradável e movimentado."

As idéias de Brecht me parecem tratar da questão de como o ator pode expressar-se em um estilo elevadamente teatral. Embora se pense muitas vezes que o trabalho de Brecht é o oposto de Stanislavski e do *Método*, ele lhe aplicou muitos dos mesmos princípios de verdade e credibilidade.

Eu me encontrava em Londres, em 1956, quando o *Berliner Ensemble* esteve lá pela primeira vez (pouco depois da morte súbita de Brecht); posso testemunhar que sua apresentação despertou surpresa e prazer tanto para o público, como para os críticos — sentimentos de que compartilhei. Mas não fiquei *tão surpreso*, por que, com base em minha própria experiência com Brecht (que descreverei mais tarde), sempre percebi que muitos de seus seguidores lhe haviam apresentado as idéias sob um aspecto abstrato, intelectualizado e analítico. Essa visão

representou uma injustiça à imediaticidade, aspereza e algumas vezes deliberada vulgaridade, que tornam sua linguagem poética tão pessoalmente dinâmica e ao mesmo tempo tão difícil.

Uma incompreensão generalizada do trabalho de Brecht levou à crença de que ele era oposto a Stanislavski. Disto desenvolveu-se a percepção de um desacordo abstrado entre a arte do ator baseada na "experimentação" e aquela baseada na demonstração" — daí atribuir-se a Brecht frieza, negação da emoção e formalismo de estilo de montagens.

Até mesmo Brecht percebeu agudamente esse engano. Em "Carta a um Ator", escrita em 1951, ele deixou claro que grande parte de suas observações sobre o teatro fora mal compreendida, especialmente por aqueles críticos que pretendiam concordar com ele. Escreveu então: "Sinto-me como um matemático se sentiria se lesse: 'Caro senhor: concordo absolutamente com sua opinião de que dois e dois fazem cinco'. Acho que certas de minhas observações foram entendidas erradamente, porque existiam pontos importantes que, ao invés de definir, supus já serem verdades estabelecidas".

Brecht explicou então a proposição supostamente formulada por ele de que o ato de representar deve tornar-se algo puramente técnico e mais ou menos desumano por sua insistência de que o ator não deve transformar-se completamente no personagem representado, mas deveria ficar distanciado dele, criticando-o ou aprovando-o. Brecht acreditava não ser esse o caso:

> "Tal impressão deve-se à minha maneira de escrever, que fala de coisas que acredito já terem sido compreendidas e aceitas como verdadeiras. Mas que vá para o inferno a minha maneira de escrever. Natu-

ralmente, o palco de um teatro realista deve ser povoado por pessoas vivas, tri-di-mensionais, autocontraditórias, com todas as suas paixões, suas formas de falar e ações irrefletidas. O palco não é uma estufa ou um museu zoológico cheio de animais empalhados. O ator deve ser capaz de criar tais pessoas (e se assistirem às nossas montagens, poderão *vê-las*; e elas conseguem ser pessoas *por causa de nossos princípios*, e *não apesar deles*;)"

John Willett sugere que talvez essa seja a modificação mas importante na posição extremamente teórica de Brecht. Não concordo totalmente com isso. Brecht estava preocupado principalmente com o mesmo problema que já tinha chamado a atenção de Nemirovitch-Dantchenko e Vakhtangov. O ator *precisa* aprender a diferenciar entre a realidade e o comportamento de seu personagem. O ator aprende a criar o comportamento necessário, não mecânica e extremamente, mas estimulando sua própria realidade para que esta se relacione de maneira adequada com a do personagem na cena. Na realidade, Brecht afirmou em seu ensaio pragmático chamado *Breve Organum para o Teatro* (1948):

"Mesmo se a empatia ou a auto-identificação com o personagem possam ser permitidas com utilidade durante os ensaios... isso deve ser tratado apenas como um dos vários métodos de observação. Ajuda durante os ensaios, pois mesmo tendo o teatro contemporâneo aplicado essa fórmula de uma maneira indiscriminada, esse procedimento, assim mesmo, levou a um delineamento sutil da personalidade. Mas trata-se da forma mais crua de empatia, quando o

ator simplesmente pergunta: Como seria eu se isto acontecesse comigo? O que aconteceria se eu tivesse que dizer isto e fazer aquilo?''

Segundo Brecht, o ator deveria antes perguntar-se: ''Já ouvi alguém falando isto ou fazendo aquilo?'' Obviamente é muito mais simples o ator perguntar-se: ''Quando foi que eu disse alguma coisa assim, ou fiz algo semelhante?'' Brecht até frisava o que poderíamos chamar de ''ilusão da primeira vez'', em matéria de atuação, quando aconselhava ao ator que ''juntamente com as suas falas, deveria confiar à memória sua primeiras reações, reservas, críticas, choques, de modo que essas impressões não fossem destruídas ao serem 'engolidas'' na versão final, mas que fossem preservadas e perceptíveis.'' Enfatizava também que ''o processo de aprendizagem deve ser coordenado para que o ator aprenda como os outros atores estão aprendento e desenvolva seu personagem como ele estão desenvolvendo os seus''. Brecht referia-se constantemente, não apenas ao que o ator tivesse aprendido de sua leitura do texto, mas tudo o mais que descobrisse sobre si mesmo através do tratamento que estivesse recebendo das mãos dos outros personagens de uma peça durante o processo dos ensaios.

Brecht dizia que a identificação do ator com o personagem deve ser evitada numa representação. Isto porque Brecht temia que se o ator sentisse verdadeiramente, talvez fosse incapaz de lidar com as outras facetas exigidas pelo trabalho com o personagem e as intenções de cena. Como já demonstramos, não é este o caso.

Stanislavski ficou certa vez insatisfeito com uma determinada cena que tratava de um supervisor corrupto, que insultava as pessoas, roubava, etc. Nessa cena, o supervisor, bêbado, tem a idéia de vestir-se e a seus compa-

nheiros como salteadores para invadir a floresta e assustar um de seus amigos. Como o papel do supervisor estava sendo feito pelo grande ator Ivan Moskvin, a platéia reagia com grande simpatia e solidariedade a essa cena. Stanislavski experimentou meios para mudar o foco da simpatia do público. Queria que rissem das ações e ao mesmo tempo percebessem a baixeza e crueldade das mesmas. Rodeou o personagem de Moskvin por uma massa de pessoas que o seguia como a cauda de um cometa, apoiando-o, trazendo-lhe almofadas, vodka, quinze cadeiras e outras coisas. Essas pessoas receberam ordem para segui-lo a qualquer custo, quer ele subisse em uma árvore ou brincasse no chão. Assim, o vigarista simpático se revelaria um escravizador cruel. Brechet testemunhou essa representação em Moscou e relatou como o riso congelava-se nas gargantas dos espectadores. Denominou o que viu de "representação completamente dialética" e acrescentou, bem-humoradamente; "No sentido mais estrito, chega a ser alienada".

Um dos colegas de Brecht, Manfred Wekwerth, descreveu como Brecht enfrentou o mesmo problema na montagem de *Mãe Coragem*. A apresentação feita em Zurich tinha demonstrado como o público apreciava a vitalidade e indestrutibilidade da Mãe Coragem. Ela chorava a morte de seus filhos e culpava a guerra. A platéia não percebia que somente com a participação das pessoas humildes como Mãe Coragem, é que uma guerra é possível. A platéia não culpava a Mãe Coragem pela morte de seus filhos e por sua incapacidade de aprender. Para a montagem em Berlim, Brecht tentou descobrir como naqueles momentos em que a "mãe" chora, a "comerciante" que existe nela, persiste. Com a boa ajuda de Helena Weigel, grande atriz que representava a Mãe Coragem, descobriu a resposta. Ao mesmo tempo em que a mãe

lamenta o destino da filha e culpa a guerra, continua mecanicamente, como fazem geralmente os negociantes, a verificar com os dedos a farinha que a filha trouxera da aldeia. Essa cena tornou-se mais impressionante de toda a peça. Ficava difícil para a platéia ter empatia com o sofrimento daquela mãe sem, ao mesmo tempo, indignar-se com gente que como ela, que continuava a fazer seus negócios sujos apesar da guerra. Wekwerh assinalou corretamente, que esse exemplo do "efeito de alienação" de Brecht, de maneira alguma eliminava a veracidade e o realismo da cena, e que isto estava perfeitamente em coerência com as idéias de Stanislavski.

Embora Stanislavski nunca tenha usado a palavra *alienação*, uma de suas sugestões ao ator, era a de que buscasse sempre o oposto — que nunca ficasse satisfeito com a visualização teatral de um personagem, mas que descobrisse os elementos contrários que auxiliassem na criação de uma realização específica.

De acordo com Wekwerth, a questão de se um ator deve viver integralmente uma cena, ou apenas reproduzir a realidade, é irrelevante. Stanislavski, afirmava ele, nunca teria apresentado esse problema "burocrático" a qualquer de seus grandes atores. Mas é precisamente nesse aspecto que se encontra o problema da habilidade do ator em expressar a realidade de seu trabalho. Outra atriz que estivesse a par das intenções de Brecht, teria conseguido a mesma expressividade e convicção transmitidas por Helene Weigel? Esse ponto essencial - de que é o talento do ator que determina a habilidade de criar seja qual for a realidade com que se defronte — permanece não resolvido fundamentalmente até agora.

Gostaria de acrescentar uma nota de confirmação pessoal sobre a relação de Brecht com as idéias de Sta-

nislavski e as do *Método*. Isto ainda não foi mencionado nem descrito e pode portanto, ser de algum significado histórico. A experiência de Brecht nos Estados Unidos e sua insatisfação com as montagens de suas peças, já foram bastante comentadas. Em 1936, algumas pessoas do *Group Theatre* me procuraram para que eu trabalhasse com elas uma das "peças de aprendizado" de Brecht. Como aquele problema estava me intrigando, concordei prontamente. Encontramo-nos em meu apartamento, uma grande sala que ficava ao alto do que, naquela época era o Teatro Al Jolson. Brecht esteve presente àqueles ensaios, ficando sentado a um canto, com seu charuto perene como proteção; havia nele uma abstração e um silêncio estranhos, que me traziam à cabeça a imagem duma mola comprimida. As pessoas sentaram-se em círculo e iniciaram a leitura da peça. Interrompi-os quase que imediatamente. Com alguma timidez, aventei a opinião do que não era aquilo o que o sr. Brecht queria. Não estavam lendo da maneira que teriam feito nas circunstâncias normais de um ensaio do *Group Theatre*, mas esforçando-se para demonstrar o que presumiam ser o "efeito de alienação". Voltei-me para Brecht pedindo sua confirmação. Ele sacudiu a cabeça, concordando comigo. Novamente emiti minha opinião, dizendo acreditar que o sr. Brecht desejasse que o ator fosse real, verdadeiro. Outra vez ele sacudiu a cabeça, confirmando intensamente. Expliquei ser possível que sr. Brecht não desejasse ver o ator totalmente absorvido com a vivência daquele papel no momento, e sim que desejaria obter o tipo de realidade que uma pessoa vive depois que uma coisa já tenha acontecido e ela a descreve a alguém. Não estávamos naquele momento preocupados com a *intensidade* emocional do acontecimento, mas com a realidade e a verdade exatas do que

aconteceu. (*) Assim, quando digo: "Estou chocado", permito que a sensação de choque seja expressa, sem fazer esforço para representá-la. Tentei sugerir ao *Group Theatre* que o que Brecht queria dizer com *distanciamento*, era a forma de comunicar um sentimento à platéia sem necessariamente recorrer à mesma intensidade de experiência necessária às peças de enfoque psicológico. O estilo de determinada peça pode exigir um tipo diferente de expressão, mas a realidade do sentimento permanece a mesma. Assim, quando digo: "Estou zangado", é claro que devo acreditar suficientemente que estou zangado, pois de outra maneira, a expressão não será nem real, nem verdadeira, ou, como Brecht diria, "natural".

Durante minha exposição, Brecht, que nunca emitia uma palavra durante os ensaios, continuou indicando sua aprovação com acenos de cabeça. Foi uma experiência interessante. Eu sentira verdadeiramente que as pessoas não percebiam o que Brecht desejava. O "efeito de alienação" de que falara, não significava negar a realidade. (Esse malentendido causara o fracasso de várias montagens americanas de seu trabalho, e também foi a causa da severa crítica que Brecht fez a elas). Sempre me lembro com prazer dessa experiência e confirmei portanto a minha crença de que tanto os seguidores como os detratores de Brecht não o compreenderam.

(*) Tirei essa idéia de Stanislavski, quando ele pediu a um ator para descrever claramente o que acontecia na cena. Falando, não na terceira pessoa, mas na primeira, o ator descreveu e representou de uma maneira simples, mas verdadeira: "Eu abro a porta — estou cansado — está escuro — não há ninguém aqui e fico pensando para onde terão ido — pensei que já estivessem em casa — esperava que eles viessem me encontrar — que horas são — será que cometi algum engano?" O ator executou o comportamento físico simples que acompanharia a seqüência desse fluxo narrativo. A ação não ficava sendo simplesmente um pensamento posto em palavras, mas era complementada pelo comportamento cênico.

Em 1956, depois da morte de Brecht, fui a Londres assistir à montagem de *Coriolano* pelo *Berliner Ensemble*. Estava preocupado com a idéia de que aquela companhia não pudesse levar adiante sua linha de trabalho sem a presença dele. Tinha acompanhado seu progresso e fiquei portanto encantado, quando lhe percebi a capacidade de sustentar-se sozinha. Mas estava especialmente interessado em observar como enfrentaria o desafio shakespeareano.

Fiquei enormente impressionado e estimulado com a produção. Como era um visitante americano e a companhia estava atravessando um período de contenção financeira, convidei alguns deles para uma ceia após a sessão num dos restaurantes mais conhecidos do local. Estava particularmente interessado em saber deles como tinham trabalhado na produção e como chegaram a algumas soluções através da participação coletiva. Imaginem minha surpresa, meu prazer secreto, quando me descreveram como Brecht havia trabalhado com um ator que estava apresentado dificuldades numa seqüência em particular, e me narraram que ele seguira o mesmo procedimento que eu adotara aquela vez em que Brecht comparecera aos ensaios com o *Group Theatre*. Infelizmente, aqueles ensaios duraram apenas algumas poucas semanas e nenhuma menção sobre eles foi feita publicamente. Nem eu, na época, possuía qualquer prova que corroborasse minha memória. Logo depois de meu casamento com Anna, ela estava arrumando a casa, abrindo caixas para ver o que continham — há anos que não eram abertas, e se não fosse pela tenacidade de minha falecida esposa, Paula, teriam sido perdidas — e ela veio me procurar para que eu identificasse uma coisa que encontrara. Era uma carta de Brecht com referência a essa experiência, o que me pareceu ser a indicação mais direta de sua

reação positiva tanto a Stanislavski quanto ao *Método*. Brecht expressava seu entusiasmo por nossos ensaios e achava que poderíamos muito bem trabalhar juntos. Continuava com a descrição da frustração inicial que sentira quando tentara transportar sua idéia do que seria necessário fazer para salvar o teatro americano. Mas em nosso grupo, encontrara a esperança: disse que sua estada conosco mostrara-lhe a possibilidade de um "Teatro Pedagógico Revolucionário" na América.

A obra de Brecht permanece sendo para mim a mais significativa do ponto de vista teatral, desde Stanislavski e Vakhtangov. A montagem de *O Círculo de Giz Caucasiano*, feita pelo *Berliner Ensemble*, foi o acontecimento mais próximo em estilo, imaginação e espírito das produções de O *Dybbuk* e *Turandot*, feitas por Vankhtangov. Existe uma semelhança notável entre os dois, não só em sua apreciação e atitudes quanto ao trabalho de Stanislavski, mas também em sua busca dos meios adicionais para enfatizar e expressar o caráter social e teatral, incluindo os contornos de uma determinada peça. As montagens do *Berliner Ensemble*, principalmente *O Círculo de Giz Caucasiano*, permanecem entre a meia dúzia de experiências notáveis de minha vida. Mas a teoria do teatro "não-Aristotélico" de Brecht, está principalmente representada em sua dramaturgia; a melhor parte de seu trabalho com atores deriva de Stanislavski e talvez até mesmo das técnicas do *Método*.

Conclusão

Comum, tanto ao sistema de Stanislavski quanto ao *Método*, é o dogma central da criatividade do ator. *O Método* considera o ator como um artista criativo que deve traduzir as idéias, intenções e palavras do autor em uma apresentação viva. Nessa apresentação, o som da palavra engloba tanto o significado, como a sensação, a emoção e o comportamento. Uma nova realidade é adquirida — relacionada com as palavras, mas freqüentemente, independente delas. Pode até ser sugerido que *o Método* aceita o enunciado de Gordon Craig sobre a arte do teatro; mas em vez de exigir do ator a clareza e a precisão de uma "Super-Marionete", ressalta a sua criatividade como instrumento central, através do qual a arte do teatro é alcançada. O trabalho prático do *Método* tem sido tão concreto e tecnicamente proficiente, que tende a obscurecer a base forte, intensa e ideológica sobre a qual repousa. Os resultados alcançados são tão conhecidos, que se torna necessário mencionar seus fundamentos teóricos para a sua corroboração.

As descobertas de Stanislavski e seu significado, juntamente com a perspectiva e experiência fornecidos pelo *Método*, parecem-me, pela primeira vez, apresentar um

fundamento concreto para a compreensão da criatividade do ator e assim, fornecer as bases para seu treinamento. Além disso, esses fundamentos ajudam na compreensão do problema da criatividade em geral, especialmente quando aplicado as outras artes. Mas eu gostaria de sugerir que pode ser de particular valor num plano muito mais amplo, não somente para atores ou artistas, mas para todos os seres humanos em suas vidas diárias e em busca de realização.

Hoje em dia, o mundo está ansioso por todas as formas de exercícios psicofísicos: meditação, Zen, Yoga, a busca por uma paz interna e relaxamento. O mundo científico está particularmente preocupado com o problema crescente do *stress* mental e emocional. O *stress* surge de pressões especiais que se desenvolvem até um grau anormal, interferindo na atividade do indivíduo. Enquanto o *stress* é vivenciado por uma pequena percentagem da população, a tensão faz parte de todo ser humano. A diferença entre os dois, ainda não foi suficientemente delineada.

A tensão — não como um distúrbio mental, mas como geradora de energia desnecessária que interfere no funcionamento normal do ser humano — faz parte do estado natural de viver. Cada ser humano, não importa qual seja sua maneira de pensar, está sujeito a essa tensão contínua, e a extensão do que poderia ser denominada tensão normal, é incalculável. Embora a maioria das pessoas perceba os momentos de *stress* e perturbação, poucas estão conscientes do grau ao qual suas atividades estão condicionadas pela "tensão normal". Na realidade, geralmente acreditam estar relaxadas, mesmo quando estão fazendo um esforço deliberado nesse sentido. Podem parecer relaxadas, mesmo aos olhos mais peritos, mas os nervos e músculos continuam a tensionar-se automaticamente sem a percepção do indivíduo.

Os procedimentos de um relaxamento simples, que descrevi neste livro, servem para todos os seres humanos, para a aquisição de um melhor aproveitamento de seu regime diário. Tudo o que uma pessoa faz, exige um desgaste de energia. A energia desnecessária serve para interromper e interferir no funcionamento natural do instrumento humano e desperta vários sintomas psicossomáticos que não necessariamente resultarão em distúrbios mentais ou emocionais. Todos os seres humanos estão sujeitos a essas tensões naturais.

A educação básica em nossos dias, está preocupada com o treinamento do conhecimento memorizado, geralmente confundido com o aprendizado intelectual. Conhecemos muitas pessoas com pequeno alicerce acadêmico, mas cuja inteligência é muito alta. Conhecemos também pessoas, cujo conhecimento memorizado resulta em — como Clifford Odets descreveu certa ocasião — "repositório de informações inúteis". Parece-me que a ampla agitação verificada entre estudantes de colégios e universidades, há alguns anos (e que ainda continua em fogo branco), foi o resultado não apenas de diferenças de opinião social e política, mas também se baseava na sensação de que o conhecimento que estavam adquirindo não deixava espaço para suas experiências individuais e, portanto, não os preparava para os processos reais de vida. A educação técnica e científica deu grandes passos em nível de massa, e isso é essencial para enfrentar as demandas de nosso mundo industrializado. Esse tipo de conhecimento, no entanto, tende a fazer as pessoas sentirem-se cada vez mais como átomos — meros dentes de uma enorme engrenagem, na qual as vontades, os desejos e sentimentos humanos são irrelevantes.

Enquanto o aspecto mental é enfatizado, as áreas afetivas, sensoriais e emocionais são largadas sem cultivo

para crescerem como ervas daninhas em um jardim, em vez de serem cuidadas e nutridas para o florescimento pleno do ser humano. Essa preocupação é tão negligenciada, que termos como *memória afetiva* e *memória sensorial*, principalmente *memória afetiva*, dificilmente são mencionadas na literatura científica e apenas recentemente começaram a aparecer no trabalho de uns poucos psicólogos. O treinamento dos sentidos e das emoções deveria ser parte essencial de nosso sistema educacional e os procedimentos descobertos para o treinamento do ator já provaram ser de valor inestimável nesse aspecto.

Um problema ainda maior, continua insolúvel no nosso sistema educacional: o problema da comunicação. Nossa sociedade tem gasto tanto tempo e tem alcançado resultados surpreendentes com a descoberta de novos processos mecânicos de comunicação, mas de certo modo nos esquecemos de que o processo de viver exige a capacidade de reagir, de fazer contato e de comunicar a experiência de um ser humano para outro. O problema da expressão tem sido tratado como um processo puramente mecânico, envolvendo a voz, a fala, a retórica, em vez de ser encarado como um meio de participação da experiência individual adquirida. Somente os artistas têm tentado ultrapassar esse círculo vicioso, usando sua sensibilidade especial e sua habilidade particular para a comunicação ampla de experiências vividas. Todos os seres humanos necessitam muito disso, se não se pretende que a vida deteriore numa série de "jogos", que muitos psicólogos e até mesmo algumas pessoas de teatro descobriram e proclamaram como um modo de vida.

Acredito sinceramente que as descorbertas e procedimentos essenciais para as atividades do ator, sejam igualmente, se não mais, necessárias também ao leigo. Para mim, esta parece ser a grande contribuição histórica

de Stanislavski, que sempre falou sobre "a vida do espírito humano" e a contribuição adicional feita em nosso próprio país durante os últimos cinqüenta anos ou mais, pelos praticantes do que é comumente conhecido como *o Método.*

Impresso em off-set por:
ERREGÊ EDITORA, GRÁFICA E PUBLICIDADE LTDA
Rua Sargento Silva Nunes, 154 - Ramos - Tel.: 270-3946
Rio de Janeiro - RJ
com filmes fornecidos pelo editor